



Università degli Studi di Firenze

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STORIA DELLO SPETTACOLO**

CICLO XXV

COORDINATRICE
Prof.ssa Sara Mamone

**Primaticcio, Allori, Parigi:
«Disegni di Vestiture per Deità, Virtù mascherate ed
altri oggetti» nel fondo Palatino della Biblioteca
Nazionale**

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/05

Dottoranda
Valentina Baldi

Tutor
Prof.ssa Isabella Bigazzi

Anni 2010/2012

INDICE GENERALE

VOLUME I

<i>Introduzione</i>	III
I. LE «BELLISSIME E CAPRICCIOSE INVENZIONI»: FRANCESCO PRIMATICCIO COSTUMISTA ALLA CORTE DEI VALOIS	
1. Premessa.....	1
2. Analisi stilistica e ipotesi attributive.....	20
3. Ipotesi di definizione dell'ambito spettacolare.....	48
SCHEDE I.....	75
II. PASTORALI IN MUSICA ALLA CORTE DI FERDINANDO I DE' MEDICI: I COSTUMI DI ALESSANDRO ALLORI	
1. Analisi stilistica e ipotesi attributive.....	213
2. Ipotesi di definizione dell'ambito spettacolare: <i>La disperazione di Fileno</i> di Laura Guidiccioni Lucchesini ed Emilio de' Cavalieri.....	233
SCHEDE II.....	247
III. «UN DEDALO DE' NOSTRI TEMPI»: GIULIO PARIGI ARCHITETTO, INGEGNERE E COSTUMISTA ALLA CORTE DI COSIMO II DE' MEDICI	
1. Premessa.....	321
2. Ipotesi di definizione dell'ambito spettacolare: i costumi per <i>La guerra d'Amore</i> e <i>La guerra di bellezza</i>	331
SCHEDE III.....	343
IV. LE CARTE 38, 95-97, 98, 99-100	
1. Ipotesi attributive.....	361
SCHEDE IV.....	387

BIBLIOGRAFIA.....	411
Fonti manoscritte.....	412
Fonti a stampa.....	417
Bibliografia critica.....	437

VOLUME II

Criteri di trascrizione dei documenti.....	487
APPEDICE I.....	490
APPENDICE II.....	609
APPENDICE III.....	669
APPENDICE IV.....	689

VOLUME III

INDICI	703
Indice delle schede.....	704
Indice delle figure.....	707
Indice dei documenti.....	726
Indice dei luoghi.....	745
Indice delle opere.....	751
Indice dei nomi.....	755

Introduzione

Nel fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze è conservata una preziosa raccolta grafica¹. La sua eccezionalità risiede nel fatto che si tratta di materiale per lo spettacolo: in particolare di figurini per maschere, costumi teatrali e progetti per carri. Tutti i disegni sono di epoca compresa fra XVI e XVII secolo, siamo dunque in presenza di una delle testimonianze più antiche di questa tipologia di materiale per lo spettacolo.

Si tratta di ben 264 carte incollate su carta bianca di supporto in foglio massimo (mm. 570x430); in origine erano rilegate e costituivano due volumi, mentre oggi sono conservate in *passe-partout*. La soluzione fu ideata negli anni Settanta del Novecento: all'epoca i disegni erano ormai molto noti, così per ragioni di conservazione e di praticità (partecipavano spesso a mostre), si decise di slegarli². Ogni tavola è numerata a matita e contrassegnata dal timbro a inchiostro nero della BNCF, della tipologia risalente proprio agli anni Settanta.

Tali disegni iniziarono ad attirare l'attenzione della critica, da quando Aby Warburg ebbe modo di consultarli e fu in grado di riconoscere in alcuni di essi i progetti che il Buontalenti aveva realizzato per gli intermedi della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli³. Fu lo studioso a stupirsi per primo della loro collocazione fra le opere a stampa del Fondo Palatino⁴. Ma è proprio da questa incongruenza che si possono ricavare alcune importanti notizie sulla loro storia.

Fra il 1790 e il 1860, Ferdinando III e Leopoldo II, si erano molto impegnati per ricostituire una biblioteca di palazzo, dopo che nel 1771 il Granduca Pietro Leopoldo aveva rinunciato alla Biblioteca Mediceo-

¹ BNCF, Palat. C.B.III.53, I e II volume.

² Purtroppo il Gabinetto di Restauro della BNCF non conserva documentazione in merito all'operazione di slegatura dei disegni dai volumi originali.

³ WARBURG 1895.

⁴ *Ivi*, p. 68.

palatino-lotaringia fondendola con la raccolta Magliabechiana, e dunque rendendola pubblica. Tuttavia anche la nuova collezione andò ben presto a implementare le raccolte statali, poiché nel 1861⁵, il neonato governo italiano decise, a mezzo di decreto, la nascita della Biblioteca Nazionale; il cui primo nucleo fu costituito proprio dalla raccolta Magliabechiana e dalla ricostituita Biblioteca granducale⁶.

Siamo certi che la serie di disegni per il teatro non provenisse dalla più antica raccolta del Magliabechi (i cui volumi riportano sempre segnatura «class», seguendo appunto la tradizionale divisione in classi), bensì dalle raccolte private dei Lorena. La registrazione sotto il volume *Belle Arti* (che comprendeva opere a stampa, manoscritti, stampe e disegni) nel catalogo sistematico a materie della biblioteca di Leopoldo II⁷, unitamente alla rilegatura in volumi preceduta da frontespizio a stampa, furono i principali fattori che contribuirono – nella gran confusione che accompagnò la nascita della Biblioteca Nazionale⁸ – a generare l'erronea collocazione fra il materiale a stampa della Raccolta Palatina, anziché in quella di disegni e stampe da destinare alla collezione degli Uffizi, come si era previsto per questa tipologia di materiali.

I due frontespizi sono un elemento prezioso anche perché in grado di offrirci alcune indicazioni riguardo l'origine dei volumi: in primo luogo è importante valutare i caratteri e la tipologia della carta, che sembrano essere del tipo in uso intorno alla fine del XVIII secolo⁹, in secondo luogo il timbro che tutti e due i frontespizi ospitano: un timbro a secco, piccolo e rotondo con una civetta (animale caro ad Atena e simbolo di saggezza), in uso fino agli anni Trenta dell'Ottocento per i volumi della biblioteca granducale. Anche la tipologia delle coperte e della rilegatura conferma un loro assembramento non prima della fine del XVIII¹⁰. Così, seppur

⁵ Il Regio Decreto, è datato 22 dicembre, e fu firmato dal ministro delle pubblica istruzione, Francesco De Sanctis.

⁶ ARDUINI 1996.

⁷ BNCF, *Catalogo sistematico della collezione palatina*, classe XXI Belle Arti, A-L, p. 215.

⁸ FAVA 1939, pp. 132-134.

⁹ Cfr. CASTELLI 2000, scheda 56, pp. 101-102.

¹⁰ Cfr. PAPINI 2006-2008, p. 3 e p. 6 n. 32.

imprecisi, si hanno due estremi cronologici di riferimento: fine del XVIII secolo – terzo decennio del XIX secolo.

E in effetti, nel 1820 al granduca Ferdinando III fu proposto l'acquisto di una cospicua quantità di opere grafiche, si trattava in particolar modo di disegni di architettura, raccolti in volumi. Le carte relative alla lunga contrattazione, che si protrasse dal maggio al dicembre di quello stesso anno, sono conservate presso l'Archivio della Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Firenze, ed è proprio fra queste carte che si trovano descritti anche due tomi «di Vestiture, Carri e Maschere»¹¹.

A portare all'attenzione del granduca la collezione era stato Luigi Brichieri Colombi, entrato in possesso dei disegni a Livorno, e che per concludere la vendita si avvalese del parere di un esperto collezionista, Giuseppe del Rosso. Nella relazione tecnica che il perito redasse per la stima delle opere, non manca una possibile allusione ai volumi della Biblioteca Nazionale: «Libro XVIII, Disegni di Mascherate, e tra questi i Carri Originali eseguiti nelle feste date per le Nozze del Principe Francesco; Libro XIX, Disegni di vestiture»¹². Tanto più che la descrizione delle rilegature sembra accordarsi perfettamente con quelle dei due tomi conservati a Firenze¹³: «Una preziosa collezione di disegni di vario genere di Architettura e di Ornato è quella che si presenta contenuta, e classata in ventidue volumi in foglio massimo, ciascheduno dei quali legato in cartone con punte, e culatta di pelle dorata»¹⁴.

¹¹ ASBSAF, f. XXXXIV, n. 45, [senza mittente] a Luigi Brichieri Colombi, s.l., 27 novembre 1820; Luigi Brichieri Colombi a Antonio Ramirez de Montalvo, s.l., s.d. Tutta la trattativa è stata da trascritta da Wanda Papini in occasione dello studio condotto per la redazione della sua tesi di dottorato. PAPINI 2006-2008, pp. 497-530.

¹² ASBSAF, f. XXXXIV, n. 45, Giuseppe del Rosso a Luigi Brichieri Colombi, Firenze 4 maggio 1820.

¹³ La legatura è in quarto di vitello, con punte cieche e carta spugnata marrone su fondo scuro. I piatti sono composti da svariati strati di cartone di tipo settecentesco. All'interno del dorso è inserito un rinforzo in cartoncino, e sono presenti frammenti in tela di lino e colla animale. Le decorazioni e iscrizioni sul dorso sono compatibili con la tipologia in uso nel Settecento. PAPINI 2006-2008, p. 6 n. 32.

¹⁴ ASBSAF, f. XXXXIV, n. 45, Giuseppe del Rosso a Luigi Brichieri Colombi, Firenze, 4 maggio 1820.

Ma ancor più interessanti da questo punto di vista sono le carte di Cambray Digny dove, nel novero dei volumi, sono menzionati due tomi contenenti «il primo numero 131 disegni di vestiture per vari oggetti segnati in matita e acquerello con molta leggiadria e dalla stessa mano» e «il secondo diverse vestiture Carri per pubbliche rappresentanze numero 130 tavole e principalmente numero 27 disegni di mascherate in abbigliamento orientale. Numero [...] disegni di rappresentanze, coloriti ed a penna, numero 16 mascherate di figure emblematiche a colori, il tutto di differenti mani; nulla di straordinario»¹⁵. Tale descrizione si addice perfettamente ai volumi del fondo Palatino, le piccole incongruenze sembrerebbero da attribuirsi alla formazione del Digny, più specificamente architettonica che artistica¹⁶.

Fu forse quel «nulla di straordinario» dichiarato da Digny che spinse di lì a poco il Brichieri a valorizzare il più possibile la sua “merce”:

In quanto ai 2 volumi contenenti disegni di Mascherate, Carri Trionfali, e rappresentanze, è comune sentimento che nulla di più bello e di più raro in tal genere, per ciò che riguarda il disegno ed il valore degli artisti, che in quei tempi fiorivano, possa esistervi; come altresì pregevolissimi per essere unici, ed autografi; comprovandolo la conformazione delle lettere nello scritto inserito in quasi tutti i disegni, la frase e molte altre particolarità, come può rilevarsi nel Vasari e nel Baldinucci. E' varia l'opinione circa agli autori dei suddetti disegni, taluni attribuendoli a Bernardino Poccetti e ad altri Valent'Uomini; ma il Signor Vicant celebre artista, ch'ebbe luogo di vederli ieri l'altro casualmente, gli fa essere di Giulio Parigi. Comunque ciò sia, i detti due volumi sono unici e per la squisitezza, e franchezza dei disegni, e per essere gli originali, e per conservare viva la memoria di quelle feste magnifiche, di cui a stampa abbiamo tante memorie e descrizioni, piene di elogi e di suffragi di Celebri Artisti, e Scrittori. La riunione di tutti

¹⁵ *Ivi*, Luigi Cambray Digny a Giuseppe Carver Segretario di Gabinetto, Firenze, 23 luglio 1820.

¹⁶ Il computo dei disegni si presenta piuttosto problematico. Secondo il Digny i due volumi sono composti da 130 e 131 fogli, ma i volumi si presentano oggi in 164 e 100 tavole: la descrizione sembrerebbe dunque non corrispondere. In realtà leggendo con attenzione la descrizione del Digny si nota che i carri vengono menzionati soltanto nel titolo, così sottraendo dal secondo volume le 32 tavole raffiguranti carri (ognuna delle quali è formata da due fogli) si ottiene con un piccolo margine di approssimazione il numero di fogli che oggi compongono i volumi della raccolta. PAPINI 2006-2008, pp. 8-9.

questi pregi fa giudicarli del valore di più ristretto di zecchini dugento, non comprendendo meno di dugentosessantadue disegni senza scarto¹⁷.

Ma gli sforzi non dettero il risultato sperato, poiché «Sua Altezza Imperiale e Reale il Granduca, nostro Signore non ha creduto fare acquisto dei due noti volumi contenenti Disegni di Vestiture e Carri per Mascherate»¹⁸; e al Brichieri non resta che accettare la decisione di Ferdinando III:

Facendomi un preciso dovere di uniformarmi ai Sovrani voleri, coerentemente all'avviso contenuto nel pregiatissimo biglietto di Vostra Signoria Illustrissima del predetto cifrato giorno, ho in questa mattina fatti depositare, alla consegna del Bibliotecario Signore Tassi, nell'Imperiale e Reale privata Biblioteca, i noti volumi di Disegni d'Architettura, Ornativa. I volumi consegnati sono nella serie progressiva dal due al quindici inclusive; giacché come è noto a Vostra Signoria Illustrissima, il primo esiste presso di Lei unitamente ai due volumi di Vestiture, Carri e Mascherate che non posso dissimulare, che rinunziati, hanno diminuito la contentezza, che provo, essendo pervenuto con le mie premure ad assicurare nel più bel deposito, che possa immaginare ed eseguire la saggezza e la magnificenza di un Sovrano, una collezione, che in mano di speculatori poteva correre il rischio di passare in altre regioni¹⁹.

Quest'ultima menzione dei due volumi contenenti i disegni per il teatro fornisce il terreno per alcune ipotesi, poiché ci mette al corrente del fatto che i volumi, probabilmente per invogliarne l'acquisto, erano stati consegnati al granduca già prima di concluderne la vendita. È dunque possibile che il Brichieri non li abbia mai riavuti indietro, offrendoli egli stesso in omaggio al sovrano, o raggiungendo un accordo la cui documentazione non è giunta fino a noi. L'ipotesi diventa tanto più realistica se si considera che i volumi sono contrassegnati da un timbro sui frontespizi compatibile con quello usato per i volumi a stampa della

¹⁷ ASBSAF, f. XXXIV, n. 45, Luigi Brichieri a [senza destinatario], Firenze, 7 Ottobre 1820.

¹⁸ *Ivi*, [senza mittente] a Luigi Brichieri Colombi, s.l., 27 novembre 1820.

¹⁹ *Ivi*, Luigi Brichieri Colombi a Antonio Ramirez da Montalvo, s.l., s.d.

raccolta Palatina entrati nella collezione nei primi decenni dell'Ottocento, e che nei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze²⁰, i quali registrano con il massimo scrupolo tutte le nuove accessioni della Biblioteca granducale a partire dal 1826 e per i quarant'anni successivi, mai è menzionato l'arrivo di disegni di maschere carri e decorazioni per il teatro.

Ma se i volumi sono “entrati” nella biblioteca di Ferdinando III, bisogna chiaramente presupporre che ad un certo punto della loro storia siano usciti dalle raccolte granducali. Una prima indicazione che ci aiuta a ripercorre il loro cammino si può ricavare dalla lettera che accompagnava la perizia tecnica di Giuseppe Del Rosso:

Questi disegni quali formano una serie di parecchi volumi da me esaminati nel novero di XV, in foglio massimo, qualunque siane la provenienza, egli è certo, che una tale prodigiosa collezione non può essere stata formata, e classata che da persona molto intelligente; ed avvi tutto il luogo di sospettare, che la medesima sia una porzione della tanto celebre, e poco nota collezione appartenente alla Nobilissima Famiglia de' Nelli, ora interamente dispersa, che per la prodigiosa copia, e qualità dei disegni medesimi, poco poteva invidiare qualunque altra del medesimo genere²¹.

Il Del Rosso era al corrente che la collezione Nelli fosse costituita da disegni sciolti, tuttavia sostiene che dopo lo smembramento della raccolta, una parte di essa fosse stata classificata e rilegata in volumi. Ipotesi più attendibile secondo lui non era possibile, visto che l'unica altra collezione di pari livello a quell'epoca fu quella più contenuta del senatore Carlo Strozzi, la quale fu acquistata nel «1784 con la morte dell'ultimo possessore, (...) dal Serenissimo Gran Duca Pietro Leopoldo di gloriosa ricordanza, che ne incorporò parte nella libreria Mediceo-Laurenziana e parte nella Magliabechiana»²². Ad onor del vero, oltre a quelle menzionate dal Del Rosso, esistevano altre importanti collezioni di

²⁰ ASF, *Imperiale e Real Corte*, f. 5399, f. 5400, f. 5401. Cfr. PAPINI 2006-2008, p. 11.

²¹ASBSAF, f. XXXIV, n. 45, Giuseppe del Rosso a Luigi Brichieri Colombi, Firenze 4, maggio 1820.

²² *Ibidem*.

disegni: quella Buonarroti, quella Gaburri²³ e quella del cardinale Leopoldo de' Medici²⁴; oggi conosciamo gli inventari di tutte, e in nessuna delle tre si è potuto riscontrare niente che si potesse avvicinare ai disegni per il teatro della raccolta palatina²⁵.

La supposizione di una provenienza dei disegni dalla collezione Nelli sembra dunque assolutamente convincente, anche se fin'ora non si è riusciti a documentare alcun rapporto fra il Brichieri Colombi e la famiglia fiorentina²⁶.

La famiglia Nelli fu una delle più importanti a Firenze fino al XVIII secolo: iniziarono a costituire una biblioteca di una certa importanza nel XVII secolo, grazie ad Agostino (1613-1684); la raccolta fu incrementata dai suoi discendenti, prima dal figlio, il senatore Giovan Battista (1661-1725) e in seguito dal nipote Giovan Battista Clemente (1725-1793)²⁷.

Giovan Battista, architetto di un certo rilievo formatosi presso il Foggini, fu un appassionato collezionista di disegni di architettura. Com'era abitudine per l'epoca, non si dedicò soltanto agli studi architettonici, ma volle anche approfondire lo studio della matematica e della geometria, divenendo ben presto l'allievo prediletto di Vincenzo Viviani.

Giovan Battista Clemente fu un eccellente collezionista ed ampliò enormemente la raccolta di disegni iniziata dal padre, che fra il 1750 e il 1793 passò da un numero di circa duemila pezzi ad un numero di oltre novemila. Si impegnò inoltre a ricostituire la biblioteca del Viviani (biblioteca senza dubbio di grande prestigio, contenente oltre agli autografi del matematico, manoscritti del Torricelli e del Galilei, che era stato suo maestro), dopo che – contravvenendo alle sue ultime volontà –

²³ WRIGHT 1730, p. 721.

²⁴ FORLANI TEMPESTI 1972; PY 2005, p. 55.

²⁵ BNCF, Magl. II.IV.240, cit. in CAMPORI, 1870; GALLO, 1986.

²⁶ BRICHIERI COLOMBI 1883; ASSi, *Brichieri Colombi*, 1-115 (JACONA e TURRINI 2003). Cfr. PAPINI 2006-2008, p. 12-13.

²⁷ FAVA 1939, pp. 80-81.

era stata disgregata e in gran parte venduta dall'istituzione che l'aveva ricevuta in dono, l'Ospedale di Santa Maria Nuova²⁸.

Ma già dopo la morte di Giovan Battista Clemente, i Nelli versavano in condizioni economiche precarie, così nel 1818 i discendenti cedettero parte della loro ricca e preziosa biblioteca al granduca Ferdinando III²⁹. È per questo motivo che oggi una parte di questa, unitamente alle scritture private della famiglia, è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, all'interno del Fondo Nazionale.

Dalle carte Nelli non è emersa nessuna notizia riguardante il *corpus* di figurini per spettacoli teatrali³⁰; non solo, fra i documenti conservati ci sono soltanto pochissimi riferimenti alla loro collezione di disegni, che invece sappiamo esser stata davvero consistente³¹; questo elemento ci spinge a supporre che gli inventari e cataloghi del *corpus* grafico non siano giunti fino a noi, forse conservati a parte, o intenzionalmente distrutti da qualche discendente della famiglia che aveva interesse a trarre profitto dalla collezione in maniera illegale. Sappiamo con certezza che ai primi dell'Ottocento, i figli di Giovan Battista Clemente avevano tentato – contravvenendo alle volontà testamentarie del padre, che aveva imposto ai figli un diritto di prelazione del granduca sulle sue raccolte³² – di smembrare e vendere il loro patrimonio.

Per contro fra le carte Nelli, si trova una ricchissima documentazione riguardante i volumi a stampa e manoscritti della biblioteca, e vi si può notare un certo riguardo per la vita spettacolare

²⁸ Le notizie biografiche su Giovan Battista provengono da NELLI 1753.

²⁹ FAVARO 1885.

³⁰ Si tratta di circa 365 unità archivistiche, fasci di carte sciolte e volumi. MAZZATINTI 1902-1903.

³¹ BNCF, *Fondo Nazionale*, II., 291, cc. 377-394, *Inventario dei disegni della libreria de' Nelli*. Questo inventario, redatto da Giovan Battista Clemente, che descrive il contenuto di 34 volumi di disegni (in tutto poco più di duemila pezzi), non può essere l'inventario completo della collezione grafica Nelli, che sappiamo stimata, dallo stesso Giovan Battista, intorno ai diecimila pezzi. Cfr. *Elogio di Giovan Battista Nelli*, 1766-1773, p. 149.

³² ASF, *Notarile Moderno*, f. 27531, testamenti 1747-1794, Protocollo del notaio Brocchi Giona Filippo di Anton Gaetano, 14 dicembre 1793, cc. 108r-113r.

fiorentina, in particolar modo quella legata alla corte medicea³³. Fu soprattutto Giovan Battista Clemente ad occuparsene, raccogliendo con grande scrupolo notizie cronologiche e storiche degli eventi teatrali avvalendosi delle descrizioni a stampa dell'epoca, tralasciando però gli aspetti più specificamente teatrologici. È possibile che all'epoca i disegni, che mai sono menzionati a corredo o supporto iconografico nella lunga lista di avvenimenti teatrali e spettacolari, non fossero ancora parte della collezione e che siano stati acquisiti in seguito proprio in funzione didascalica.

Una possibile ipotesi, a questo punto, sembra essere che i disegni abbiano fatto il loro ingresso nella biblioteca dei Nelli unitamente alla collezione del Viviani. Abbiamo già detto che il senatore Giovan Battista era stato suo affezionato allievo, che il noto matematico aveva una ricca biblioteca, la quale dopo la sua morte era stata smembrata e venduta, e che Giovan Battista Clemente Nelli, fra il 1570 e gli ultimi anni del secolo, era riuscito a riacquistarne una buona parte³⁴. Sappiamo che questa conservava testi di argomento eterogeneo, certo in prevalenza di ambito scientifico (matematica e astronomia soprattutto), ma non erano completamente assenti testi di letteratura, arte e teatro: in particolare alcuni manuali a carattere tecnico, probabilmente più affini alle sue conoscenze, come ad esempio il trattato del Sabbatini *Pratica di fabbricare scene e macchine ne' Teatri*³⁵. E in effetti ripercorrendo la vita

³³ BNCF, Fondo Nazionale, II._.277, *Indice delle feste medicee dello Scarlatti*, c. 2r-50r; *Feste con nascita e morte di Principi, accennate in un quaderno di ricordi scritti da Niccolò di Bernardo di Tommaso Scarlatti*, in *Catalogo di libri dell'Arciprete Scarlatti*, c. 40v; *Ivi*, II._.92-96, *Diario di avvenimenti successi in Firenze dall'anno 1600*; *Ivi*, II._.148, *Notizie della casa Medici*; *Ivi*, II._.172, *Spigolature di storia fiorentina*; BNCF, Fondo Nazionale, II._.196, *Miscellanea di storia fiorentina*; *Ivi*, II._.33, n. 12, *Notizie di feste fatte in Firenze o altrove*; *Ivi*, II._.101, *Indice di diversi libri, senza esservi notati i prezzi dell'Arciprete Scarlatti* (contenente un elenco alfabetico di commedie e di drammi), cc. 170-234; *Ivi*, II._.102, *Indice de' libri stampati dell'Arciprete Scarlatti* (contenete l'indicazione di vari tomi di feste, cc. 189r-190v, 200v, 207v-208r; drammi, 202v-204r; commedie, c. 202v); *Ivi*, II._.186, *Estratti di diverse opere stampate fatti dall'Arciprete Scarlatti*, cc. 118r-122v, consistente in un lungo elenco delle cronache di spettacoli medicei posseduti dall'ecclesiastico. Cfr. PAPINI 2006-2008, in partic. pp. 18-20.

³⁴ NELLI 1793, II, pp. 761-764.

³⁵ BNCF, Palat. 1195, *Inventario della Libreria Viviani da lui in fondo firmato*, c. 12.

del matematico si scopre un suo certo interesse per l'architettura, l'ingegneria e il disegno, confermato anche dal Baldinucci, il quale ci riferisce di come il Viviani frequentasse la scuola di prospettiva di Baccio del Bianco³⁶. Ed è proprio la figura di Baccio del Bianco, che può essere considerata anello di congiunzione fra il mondo della speculazione scientifica e quello della *τέχνη*, poiché – egli stesso allievo di Galileo – fu abilissimo disegnatore (anche di costumi teatrali) e rinomato scenografo. E quando si licenziò dalla sua carica di «lettore di Prospettiva nella pubblica accademia del Disegno» fu sostituito proprio da Viviani³⁷.

L'ipotesi di un'appartenenza dei figurini per costumi e carri al noto matematico si fa così meno improbabile. Tuttavia, sebbene la ricostruzione sia convincente e molto suggestiva, non vi sono prove che la possano avallare.

Almeno un altro elemento va tenuto in considerazione: sulle costole dei volumi della Nazionale è riportato quello che all'apparenza può essere considerato il nome dell'autore dei disegni. Ma quale occhio tanto inesperto potrebbe considerare tutti i figurini della stessa mano? Non è forse più probabile che il nome si riferisca alla persona che li aveva custoditi fino a poco tempo prima?

Giulio Parigi (1571-1635) lavorò per lungo tempo e molto intensamente per la corte medicea come ingegnere e architetto; durante la sua prolifica carriera ebbe modo di occuparsi in maniera assidua di scenografia e costumi teatrali. È altresì noto che presso la sua abitazione di via Maggio, avesse costituito una sorta di accademia dove, oltre al disegno e all'incisione, si studiavano l'architettura, la matematica e l'ingegneria. L'accademia fu frequentata da personaggi di alto rango italiani ed esteri, nonché da numerosi artisti. Fra questi il figlio Alfonso (che lo sostituì nel suo stesso ruolo presso la corte di Cosimo III), Jacques Callot, Baccio del Bianco, Remigio Cantagallina e Inigo Jones. Tutte

³⁶ BALDINUCCI 1808-1812, XII, p. 410.

³⁷ ASF, *Accademia del disegno*, f. 10, Detto D, c. 68v; ASF, *Accademia del disegno*, f. 11, Detto E, c. 11r. in ZANGHERI 2000, p. 203 e 336.

personalità che ebbero un percorso artistico simile a quello di Giulio Parigi, occupandosi di apparati effimeri, scenografie e costumi per spettacoli teatrali³⁸. In quella scuola si formava dunque la nuova generazione di artisti-scenografi; il granduca e la corte la incoraggiarono, servendosi del suo fondatore come insegnante di matematica e scienze dei principi Medici.

Di conseguenza, forse, non si sbaglia di molto se si ipotizza che Giulio Parigi potesse aver avuto in prestito o in dono dalla Guardaroba Medicea un pacchetto di *exempla*, che servissero a perpetuare il linguaggio teatrale che si era formato a Firenze durante i decenni immediatamente precedenti. La conferma si può trovare all'interno delle sue stesse opere. Una parte della produzione scenografica del Parigi è ad esempio stata avvicinata alla produzione vasariana: in particolare Giulio Parigi si sarebbe servito dei modelli per carri progettati in occasione della *Mascherata della Genealogia degli Dei* per la realizzazione di alcuni elementi scenografici per le sue opere³⁹. Ipotesi avallata dalle considerazioni della Petrioli, secondo la quale tutti i disegni dei carri del I volume della collezione Palatina, attribuiti all'Allori (collaboratore del Vasari nel 1566), sarebbero stati ripassati a penna da una mano più tarda: proprio quella di Giulio Parigi⁴⁰. Non solo, in alcuni dei costumi progettati dal Parigi si possono riscontrare forti suggestioni dal Buontalenti: si pensi ad esempio al disegno riferito da Horne⁴¹ alla mano di Giulio, oggi conservato al Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi (inv. 5812F), e la forte somiglianza con certi progetti per gli intermedi della *Pellegrina*, come *Apollo* (BNFF, Palat. C.B.III.53, II, c. 1r) o *Arione* (BNCF, Palat. C.B.III.53, II, c. 6r)⁴²; o al figurino del *Soldato asiatico* (BNCF, Palat. C.B.III.53, II, c. 39)⁴³ e le comunanze con gli abiti

³⁸ BALDINUCCI 1801-1812, pp. 31-32.

³⁹ RAVA 1967.

⁴⁰ PETRIOLI TOFANI 1981, scheda 5, p. 28. Cfr. PAPINI 2006-2008, p. 46.

⁴¹ SASLOW 1996, p. 243.

⁴² Per questi figurini si veda PAPINI 2006-2008, rispettivamente scheda 1 pp. 408-409 e scheda 6 pp. 418-419.

⁴³ Scheda 59.

all'orientale delle *Coppie delfiche* (BNCF, Palat. C.B.III.53, II, cc. 14r e 18r).

Già a pochi anni dalla scomparsa di Giulio, la famiglia dei Parigi iniziò ad avere problemi economici. Alfonso fu costretto a vendere i beni di Petrognano (una casa padronale e vari poderi, acquistati dal padre nel decennio precedente) fra il 1639 e il 1641. La situazione finanziaria si aggravò ulteriormente dopo la sua morte; finché all'ultimo esponente maschio della famiglia, Francesco Parigi, toccò una sorte davvero infelice: morì poco dopo il 1684 «mentecatto» e in estrema povertà⁴⁴.

Si può dunque pensare a una dispersione dei disegni proprio sotto Alfonso o negli anni successivi alla sua morte (1656), quando oltretutto si interruppe la vita artistica della famiglia. Seguendo il ragionamento fatto sin qui si possono formulare due ipotesi: la prima che vede passare i disegni dapprima nelle mani del Viviani e poi in quelle dei Nelli; l'altra che vede i disegni entrare subito nelle collezioni Nelli.

Mentre non si sa niente dei rapporti che intercorsero fra il Viviani e il Parigi, sappiamo che Alfonso Parigi e Agostino Nelli si conoscevano. Anzi Agostino aveva avuto Alfonso come maestro. Prova ne è la dedica presente all'interno di un trattatello di ottica ancora conservato nel fondo della famiglia fiorentina: «conoscendo molto bene il signor Alfonso Parigi quanta verità è per dimostrare al mondo che egli stima veramente l'amico un altro di se stesso, ha deliberato partecipare al signor Agostino Nelli tutto quello che ha speculato e inventato nell'arte di fabbricare e lavorare vetri e occhiali»⁴⁵. Agostino potrebbe perciò aver acquistato la raccolta di disegni di carri e maschere dallo stesso Alfonso, per aiutare la sua famiglia che ormai versava in condizioni economiche difficili, o per interesse personale.

Sulla figura di Agostino Nelli si hanno poche notizie, ma grazie a quanto narrato dal nipote⁴⁶ apprendiamo che si dedicò agli studi

⁴⁴ *Il taccuino dei Parigi* 1975, pp. XVI-XVII.

⁴⁵ BNCF, *Fondo Nazionale*, II._. 16, *Scritta e convenzioni di ottica tra Alfonso Parigi ed Ag(ostino) Nelli [6 dicembre 1654]*, cc. 279-282. PAPINI 2006-2008, p. 30.

⁴⁶ NELLI 1773, pp. 8-9.

scientifici, senza trascurare le lettere. Presso la Biblioteca Nazionale è ancora conservata una sua breve dissertazione intitolata *Geografia e Astrologia*⁴⁷; si tratta di un'indagine cosmologica basata sulla teoria delle "Sfere Celesti", nella quale la descrizione dei pianeti e delle relative influenze esercitate è corredata da alcune tavole di oroscopo. La disquisizione si sviluppa mediante l'utilizzo di simbologie e corrispondenze astrologiche e alchemiche; e il modo in cui l'autore padroneggia questo tipo linguaggio è segno evidente che si interessava in maniera piuttosto approfondita a tali discipline. In effetti, scorrendo l'inventario dei testi presenti nella biblioteca Nelli, oltre a vari testi di natura scientifica, compresi quelli galileiani, era presente il *Magiae Naturalis*⁴⁸, opera in venti volumi di Giovan Battista della Porta, pubblicata nel 1589, nella quale i principi alchemici, la cosmologia, la cosmesi convivono con le nuove scienze, dall'ottica al magnetismo.

La frequentazione e pratica di alchimia e astrologia era ancora comune a quest'altezza cronologica, e in particolar modo nell'ambiente fiorentino che durante il Quattrocento, sotto il patronato di Cosimo il Vecchio, era stato la culla della rinascita del pensiero ermetico e neoplatonico: com'è noto, fu per volontà dello stesso Cosimo che sorse a Careggi l'Accademia Neoplatonica, e che Marsilio Ficino tradusse dal greco il *Corpus Hermeticum*⁴⁹. Le due filosofie, mescolate al pensiero cristiano, influenzarono profondamente anche la produzione artistica: quella quattrocentesca, come quella dei secoli successivi. Influenza ben visibile perfino nell'orditura degli spettacoli celebrativi e teatrali, sempre attraversati da un complesso substrato allegorico.

L'ipotesi dunque che la collezione di disegni oggi conservata presso la Biblioteca Nazionale si sia formata proprio per soddisfare un interesse nei confronti di dottrine pseudoscientifiche e filosofiche, sembra in questa prospettiva meno bizzarra. Chiari e approfonditamente analizzati sono i

⁴⁷ BNCF, *Fondo Nazionale*, II._.293, cc. 37-48. L'autografia può essere confermata grazie al confronto con il diario tenuto dallo stesso Agostino (BNCF, *Fondo Nazionale*, II._.15, *Diario di Agostino Nelli dall'anno 1667 fino al 1684*). PAPINI 2006-2008, p. 30.

⁴⁸ Cfr. PAPINI 2006-2008, p. 31, n. 189.

⁴⁹ZAMBELLI 1980.

riferimenti al pensiero platonico su cui è basata la costruzione dell'impianto simbolico-narrativo degli intermezzi per la *Pellegrina* del Bargagli⁵⁰. Così come richiami alla simbologia alchemica e astrologica sono presenti con una certa frequenza fra i personaggi che sfilarono in occasione della *Mascherata della Genealogia degli Dei*, come ha recentemente cercato di mettere in luce Elisa Martini⁵¹. Ed è proprio nella collezione della Nazionale che si conservano alcuni dei progetti per i costumi dei personaggi ideati dal Buontalenti (BNCF, Palat. C.B.III.53, II, cc. 1-38 e 74) e un buon numero dei personaggi e dei carri che sfilarono nel 1566 (BNCF, C.B.III.53, I, cc. 1-164). Gli studiosi non hanno ancora problematizzato in quest'ottica la seconda parte del secondo volume, ci riferiamo alle carte successive a quelle buontalentiane (cc. 38-73 e 75-100). Ma anche con un esame estremamente superficiale possiamo individuare alcune figure che potrebbero essere state raccolte e collezionate proprio alla luce di un interesse per le dottrine esoteriche: si pensi ad esempio a Venere (c. 87r, scheda 48), il Negromante (c. 91r, scheda 54), Hermes (c. 69r, scheda 29), il cane tricefalo (c. 48r, scheda 7) o Horoscope (c. 61r, scheda 29); solo per citare gli esempi più eclatanti.

A questo punto è però necessario fare una digressione. Si è detto sin qui che la maggior parte dei disegni dei due volumi è di ambito fiorentino; la maggior parte, perché almeno trentacinque di essi sembrano con buona probabilità da assegnarsi ad un contesto francese. Si tratta di quelli attribuibili a Francesco Primaticcio e alla sua cerchia (Palat. C.B.III.53, II vol., cc. 43-74 e 75-78). Tali disegni – fatta eccezione per le carte 63 e 64 – erano già costituiti in raccolta prima di essere rilegati in volume, risultano infatti incollati su un doppio controfondo: quello di fine Settecento, e uno più antico forse secentesco o addirittura precedente⁵².

⁵⁰ A questo proposito si vedano in partic. WARBUG 1895; SAVARESE e GAREFFI 1980; SEZNEC 1981; *Il teatro del cielo* 2001.

⁵¹ MARTINI in corso di stampa. A questo proposito si veda anche PETRIOLI 1965.

⁵² Purtroppo non è possibile giudicare in maniera esaustiva la carta del controfondo mediano in quanto ancorata al foglio settecentesco, e spesso in porzioni piuttosto esigue.

Il percorso mediante il quale i progetti per maschere dalla corte dei Valois sono giunti a Firenze resta misterioso. Ma il meccanismo con cui si lavorava alla realizzazione degli spettacoli teatrali in Francia era simile alla “filiera” fiorentina: la corte affidava la commessa all’artista, il quale eseguiva i progetti per i costumi, che poi venivano materialmente realizzati dai sarti. I disegni pertanto avevano due possibilità, o restare fra i registri contabili di corte, oppure tornare a bottega, dove potevano divenire un modello utile a future realizzazioni.

Nel caso in cui valga quest’ultima condizione, la questione si fa estremamente complicata ma nonostante ciò si possono formulare almeno due ipotesi sul cammino da loro intrapreso.

La prima. Se Primaticcio non si fosse mai separato nell’arco della sua esistenza da quei disegni, essi avrebbero fatto parte del patrimonio che lasciò in eredità. Il testamento dell’artista bolognese è giunto fino a noi, ed è grazie a questo che apprendiamo la sorte subita dai suoi possedimenti. Ecco quanto si può leggere sugli strumenti di lavoro: «Se darà cento lire anche a messer Rugiero Ruggieri et tutti li miei ritratti [disegni] e cose le quali sono necessarie al suo mestiero»⁵³. Ruggiero Ruggieri fu uno dei più assidui collaboratori di Primaticcio, da lui stesso chiamato in Francia, vi arrivò nel 1547 e qui lavorò e rimase fino alla sua morte avvenuta fra il 1596 e il 1597. Se supponiamo, in mancanza di prove che testimonino il contrario, che il pittore abbia tenuto per tutto l’arco della sua carriera il materiale ricevuto in eredità, dobbiamo dedurre che si sia disperso solo alla fine del Cinquecento.

A questo punto vanno vagliate almeno due alternative. Da un lato, Ruggero era genero del pittore Toussaint Dubreuil (1561?-1602) e abbiamo la certezza che almeno un foglio, un *Amorino che tende l’arco*, passò fra le sue mani⁵⁴. Ma l’ipotesi che i disegni per il teatro siano appartenuti a Dubreuil non sembra attendibile, in quanto il materiale

⁵³ AAB, *Raccolta dei testamenti*, cart. 28, n. 36, Parigi 15 maggio 1570, in copia prodotta nel 1575 agli atti della causa bolognese fra gli eredi del Primaticcio. Si tratta in realtà di uno dei quattro testamenti di Primaticcio giunti fino a noi. Cit. in FANTI 2007, doc. IV, p. 170.

⁵⁴ Cfr. PY 2005, p. 53.

grafico da lui posseduto è contrassegnato da parafe ben identificate, assenti sui disegni di Firenze⁵⁵.

Dall'altro, già nel XVII secolo molti disegni del Primaticcio erano entrati a far parte di un famoso *cabinet*, quello dei Desnuex: si trattava dei fratelli Israël e Christophe Desnuex, che avevano stretti rapporti con l'ambiente di corte (il padre era chirurgo di Enrico III), e François de La Noüe figlio di loro sorella, Marie. L'inventario della raccolta, venduta all'incanto fra l'agosto e il settembre del 1627 (dunque smembrata e dispersa), contava otto *livres* di disegni. Alcuni di questi sono oggi conservati al Louvre con i resti delle montature originali. Un'altra parte fu acquistata da François de La Noüe, in veste di tutore dei figli minori di Israël⁵⁶. Poiché François morì celibe nel 1656, i disegni in suo possesso passarono per eredità al fratello Aubin. Fu a questa altezza cronologica che furono in parte acquistati da Everhard Jabach, il quale ne cedette un buon numero a Luigi XIV nel 1671. L'altra parte ha avuto sorti diverse, alcuni rimasero alla famiglia, altri vennero acquistati da Pierre Croizat, altri restano ancora da identificare. Tuttavia, anche in questo caso, sembra possibile escludere, con buona approssimazione, la provenienza dei disegni della Nazionale da questa raccolta: i Desneux (possessori originali) erano soliti contrassegnare con la dicitura «Bologne» e alcune parafe (oggi catalogate e ben individuate) i disegni in loro possesso⁵⁷. Tali contrassegni distintivi sembrano però completamente assenti dal *corpus* grafico della Biblioteca Nazionale.

Veniamo alla seconda ipotesi. Sappiamo con certezza che Primaticcio interruppe più volte il suo soggiorno francese per tornare nella sua terra d'origine⁵⁸, dunque in una di queste occasioni potrebbe aver portato con sé anche i disegni per maschere e costumi teatrali. Lo stesso Vasari ebbe modo di incontrare l'arista bolognese mentre stava redigendo la sua

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ È in quella stessa occasione che si fece avanti un amatore Pierre Bonnard, Intendente Generale dei Beni Mobili della Corona, il quale dovette acquistarne alcuni.

⁵⁷ PY 2005, pp. 53-54.

⁵⁸ CORDELLIER 2005(d).

biografia⁵⁹; è possibile che in quell'occasione il pittore abbia omaggiato il collega con alcune sue opere? Non esiste documentazione a riguardo; certo sappiamo che Vasari si occupò spesso della progettazione di eventi celebrativi e spettacolari; pertanto gli studi di costume, provenienti dall'atelier di un artista che stimava molto – tanto da dedicarli una biografia mentre era ancora vivente, onore tributato a pochi – avrebbero potuto essere un dono più che gradito. Ma perché Vasari non avrebbe dovuto informarci dell'acquisizione, dato che lui stesso ci mette al corrente del fatto che nella sua collezione è presente un disegno del Primaticcio⁶⁰, proprio nella seconda edizione delle *Vite*?

Alla luce di queste considerazioni, sembra più probabile che i disegni per maschere siano rimasti fra i registri della corte dei Valois. Si potrebbe pensare che siano giunti a Firenze come dono o richiesti dagli stessi regnanti fiorentini come documentazione delle feste in maschera e spettacoli francesi. L'ipotesi non è inverosimile, sappiamo che gli scambi Firenze-Parigi, soprattutto da quando in Francia era giunta Caterina de' Medici, furono piuttosto assidui. Ma è necessario tener presente che durante lo spoglio dei carteggi con la Francia non è emersa un'attenzione particolare per le feste e gli eventi cerimoniali organizzati dalla corte francese, spesso soltanto elencati o descritti in maniera stringata⁶¹.

Molto più vivace fu invece l'interesse della corte estense, che ebbe con la Francia un costante contatto; in particolar modo dopo il matrimonio di Ercole II (1508-1559) con René di Francia, cognata di Francesco I. Lo stesso Ippolito d'Este fu assiduo frequentatore delle feste di corte francesi fra il 1539 e il 1547. I disegni potrebbero essere giunti a titolo esemplificativo a corredo delle descrizioni, o portati in dono a Ferrara dagli stessi ambasciatori o principi estensi di ritorno dalla Francia⁶². Da Ferrara a Firenze, il passo è breve. E i disegni erano

⁵⁹ L'incontro fra i due, che simpatizzarono immediatamente, avvenne a Bologna nel 1563. CORDELLI 2005(e), p. 267.

⁶⁰ VASARI 1906, VII, p. 413.

⁶¹ Cfr. Appendice I.

⁶² Le collezioni estensi sono ricche di materiale grafico proveniente dalla Francia. Cfr. BENTINI 1989.

frequentemente utilizzati come “merce di scambio” fra le corti, sempre avidi di nuovi spunti.

Ricapitoliamo. Tutti i disegni del C.B.III.53 (I e II volume) avrebbero fatto parte delle collezioni medicee. Essendo materiale di lavoro sarebbero pervenuti, per dono o richiesta, all'accademia dei Parigi nel XVII secolo. Dopo la morte di Alfonso il giovane, sarebbero stati acquistati dai Nelli, oppure prima dal Viviani e solo successivamente confluiti nelle raccolte Nelli.

La ricostruzione, anche se assolutamente verosimile, è avallata soltanto da prove indirette, e proprio per questo destinata a rimanere ipotetica e lacunosa. Nonostante ciò, può ugualmente essere un importante spunto di riflessione. In primo luogo smentisce le ipotesi fatte finora⁶³, secondo le quali i disegni non avrebbero mai lasciato le raccolte granducali. E in secondo luogo, mette in evidenza l'estrema importanza del “riuso” nella politica medicea.

La pratica del riuso – della quale i Medici si avvalevano abitualmente⁶⁴ – non aveva come unico obiettivo il mero risparmio. Stimolava la produttività degli artisti con alti esempi del passato. Tramandava modelli già collaudati e dunque di sicuro effetto e successo. Ma soprattutto, grazie al riuso si riusciva ad esercitare – indirettamente e con discrezione – un forte potere di controllo sulle nuove attività artistiche: da un lato, trasformando la bottega o l'accademia in un mezzo di propagazione della politica granducale⁶⁵, e dall'altro, fornendo agli artisti modelli già sperimentati e vagliati dall'etica di corte.

⁶³ In realtà i numerosi studi che si sono occupati di spettacolarità medicea, e che più volte hanno fatto riferimento alle carte della Nazionale, non si sono interessati alla loro provenienza e alla storia che le ha portate alla collezione di cui oggi fanno parte. Tranne rari casi, che hanno trattato solo marginalmente questo aspetto. BLUMENTHAL 1986, p. 73, n. 131, p. 100, n. 94; SASLOW 1996, pp. 185-186; CASTELLI 1997; PAGNINI, 2006. Cfr. PAPINI 2006-2008, p. 4, n. 18.

⁶⁴ Cfr. MAMONE 1992; EADEM 2003, in partic. p. 151.

⁶⁵ Sul sistema delle botteghe e delle accademie si vedano WACKERNAGEL 2001; ROSSI 1980; PEVSNER 1982; WAŻBIŃSKI 1987.

Il complesso tentativo di ricostruire, *à rebours*, l'affascinante percorso compiuto dal *corpus* grafico della Nazionale – al quale si è cercato in questa introduzione di aggiungere qualche tassello – era stato intrapreso, nell'ambito di questa stessa Scuola dottorale, da Wanda Papini⁶⁶. Tuttavia lo scopo principale del suo lavoro è stato quello di proporre una schedatura completa e un'analisi approfondita dei disegni. In effetti, coloro che si erano occupati di queste carte, storici dell'arte e storici dello spettacolo, raramente avevano redatto studi che raccogliessero con organicità i dati fattuali, l'analisi stilistica e i dati relativi alla provenienza spettacolare dei disegni. Ma soprattutto, di quella che si può considerare fra le più antiche raccolte di progetti per maschere e costumi teatrali, mancava quasi completamente l'analisi costumistica.

La prima descrizione catalografica di cui si conserva memoria alla biblioteca Nazionale è quella di Torello Sacconi, autore del catalogo a materie compilato entro il 1892, dove si può leggere a proposito dei volumi in questione:

Parigi Giulio, Disegni originali de' carri e figure de' personaggi che decorano la Mascherata rappresentante la Genealogia degli Dei, fatta a Firenze nelle nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria descritta da Giorgio Vasari, aggiuntivi i disegni dei personaggi che rappresentarono la Commedia intitolata La Pellegrina di Girolamo Bargagli, recitata nel salone sopra gli Uffizi per le nozze di Ferdinando I e dei disegni del festino dei Pitti nel matrimonio di Cosimo III⁶⁷.

⁶⁶ PAPINI 2006-2008, pp. 1-64.

⁶⁷ BNCF, Torello Sacconi, *Catalogo a materie*, 1892. Il catalogo è oggi conservato nei magazzini della biblioteca ma consultabile on-line al seguente indirizzo: [http://digicard.bncf.firenze.sbn.it/DigiCard/filtriavan?Action=Amanuense Light](http://digicard.bncf.firenze.sbn.it/DigiCard/filtriavan?Action=Amanuense+Light).

La stessa descrizione è ripresa nel 1893 da Bigazzi, autore di una raccolta di notizie bibliografiche riguardanti la città di Firenze. BIGAZZI 1893, p. 127, n. 3509.

Il primo dei due tomi si compone di 164 carte, raffiguranti 16 carri, e 148 figurini di singole divinità e figure mitologiche. Sul frontespizio a stampa, di epoca tardo-settecentesca, che lo precedeva si può leggere: «Disegni di Vestiture per Vari Oggetti. Evidentemente non è presente alcun riferimento all'occasione spettacolare per i quali i disegni furono realizzati; occasione che è invece ricavabile dalla descrizione catalografica del Sacconi: si tratta della *Mascherata della Genealogia degli Dei* andata in scena il 21 febbraio 1566 (s.f. 1565), e ideata da Giorgio Vasari nell'ambito dei festeggiamenti per le nozze del Principe Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria. L'evento è ottimamente documentato da fonti contemporanee, a partire dalle dettagliate descrizioni del Cini e del Baldini⁶⁸, grazie alle quali è stato possibile ricomporre l'ordine della sfilata e individuare con esattezza tutti i personaggi rappresentati.

Poiché, come si è detto, i disegni sono stati sciolti dalla rilegatura settecentesca, non è dato sapere se l'ordine con cui erano originariamente montati fosse lo stesso nel quale sono conservati attualmente⁶⁹. Tuttavia, siccome l'ordine delle carte segue perfettamente lo sviluppo della narrazione, è possibile che la numerazione originaria delle carte sia stata alterata per facilitarne la comprensione e la lettura.

Stilisticamente e tecnicamente i disegni dei carri appaiono dissimili da quelli dei figurini: sono realizzati a penna (a differenza dei figurini, tutti a matita) con ombreggiature ad acquerello, e tratteggiati con una linea più severa e rigorosa. La Petrioli⁷⁰ spiega la distanza formale e tecnica rilevabile nelle due tipologie di soggetto, con un intervento a posteriori sui disegni dei carri di Giulio Parigi (che aveva i disegni a bottega pronti da utilizzare come modelli) che ne avrebbe ripassato a penna l'originario tratteggio a matita, da assegnare invece, come tutti i figurini del 1565 (eccettuate forse cinque carte che la studiosa non indica

⁶⁸ BALDINI 1566; CINI 1566.

⁶⁹ Presso il gabinetto di restauro della Biblioteca Nazionale non esiste nessuna scheda che testimoni e descriva il modo e i criteri con i quali si procedette all'operazione.

⁷⁰ PETRIOLI 1966.

con esattezza), a collaboratori del Vasari⁷¹, in particolare ad Alessandro Allori.

Il secondo volume è composto da 100 carte totali, le ultime due (cc. 99-100) sono unite a formare un unico grande foglio. Sul frontespizio a stampa di fine Settecento, si può leggere «Disegni di Vestiture per Deità, Virtù mascherate ed altri oggetti coll'aggiunta di alcuni disegni di carri per pubbliche rappresentanze»⁷². Si tratta anche in questo caso di figurini e carri per il teatro.

Come si evince anche dal catalogo del Sacconi, le prime 38 carte e la carta 74 ospitano i figurini ideati per gli intermedi della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli, andata in scena in occasione dei festeggiamenti per le nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena il 2 maggio del 1589. L'esecuzione dei disegni spetta a Bernardo Buontalenti, il quale si occupò personalmente anche della loro coloritura ad acquerello. A conferma dell'attribuzione, si può vantare in questo caso la firma stessa dell'artista: sulla carta 10⁷³ sono infatti rintracciabili le iniziali con le quali il Buontalenti era solito vergare i suoi lavori, le lettere «B» e «T» intrecciate fra loro. Com'è noto, l'evento spettacolare è ottimamente documentato da fonti coeve, a partire dai resoconti del De Rossi e del Pavoni, per arrivare al *Libro dei Conti della Commedia* e al *Memoriale* del Seriacopi⁷⁴; utilissimi oltre che per individuare con esattezza i personaggi rappresentati nelle carte e il loro ruolo all'interno della narrazione, anche per ricostruire le fasi della lavorazione per la messa in scena dell'opera.

⁷¹ Evidentemente l'autore delle *Vite*, che era stato incaricato di sovrintendere ai festeggiamenti per le nozze – il cui ricco calendario prevedeva l'ingresso trionfale di Giovanna d'Austria (per 16 dicembre 1565); la cerimonia nuziale (18 dicembre); la rappresentazione della commedia *La cofanaria*, con relativi intermedi (26 dicembre); la cavalcata allegorica de *Il trionfo de' sogni*, (2 febbraio del 1566); l'assalto ad una fortezza eretta in piazza Santa Maria Novella, (17 febbraio 1566); la mascherata delle *Bufole* (26 febbraio), ed infine la sacra rappresentazione dell'*Annunciazione* (10 febbraio 1566) – delegò la progettazione dei costumi per la *Mascherata* ai suoi collaboratori. PETRIOLI TOFANI 1969, pp. 205-207.

⁷² Tale dicitura confermerebbe l'ipotesi secondo la quale l'ordine e la divisione in volumi delle tavole è stata alterata al momento della slegatura dei tomi, poiché allo stato attuale fanno parte di questo secondo volume solo due tavole raffiguranti carri.

⁷³ Per la scheda del figurino si veda PAPINI 2006-2008, scheda 10 pp. 425-426.

⁷⁴ DE ROSSI 1589; PAVONI, 1589; CAVALLINO 1589; ASF, *Magistrato dei Nove Conservatori*, f. 3679, Girolamo Seriacopi, *Memoriale et Ricordi* (TESTAVERDE 1991); ASF, *Guardaroba Medicea*, f. 140 (PASQUI 2010).

Come si diceva, sui disegni sin qui descritti ha lavorato Wanda Papini. Dal suo studio sono state estromesse sessantuno carte. Si tratta di un nucleo estremamente complesso da affrontare, poiché mentre per le prime esistevano già (a partire dal catalogo a materie del 1892) coordinate storico-artistiche precise, e un consolidato apparato bibliografico⁷⁵, per queste ultime regna ancora una grande incertezza. Non solo a livello attributivo, ma anche dal punto di vista delle referenze spettacolari. Lo stesso Sacconi si limita per la descrizione della seconda parte del secondo volume ad un laconico «disegni del festino dei Pitti nel matrimonio di Cosimo III». Descrizione palesemente incompleta e non attendibile, in quanto per le sessantuno carte in questione si devono considerare almeno sei mani differenti, almeno due diverse provenienze geografiche, e un arco cronologico che dal XVI secolo si spinge fino alla prima metà del XVII.

L'obiettivo principale di questo lavoro sarà dunque quello di affrontare l'esame di queste ultime carte: 38-73 e 75-100. Senza la pretesa di poter sciogliere completamente i dubbi attributivi – sia dal punto di vista artistico che spettacolare – e con l'aiuto di un lavoro di collazione di fonti archivistiche e grafiche, si cercherà di approntare una schedatura che possa essere il più possibile esaustiva: con i dati fattuali, l'analisi stilistica, le referenze spettacolari, e soprattutto con un'approfondita analisi del costume.

⁷⁵ Si ricordano in questa sede solo alcuni studi fondamentali: WARBURG 1895; SEZNEC 1935; GINORI CONTI 1936; *Mostra di disegni vasariani* 1966; ZORZI 1977; BERTI 1980(a); BERTI 1980(b); TESTAVERDE 1988; SASLOW 1996; GARBERO ZORZI 1997; MAMONE e TESTAVERDE 2002. Per approfondimenti si rimanda all'apparato bibliografico in PAPINI 2006-2008, pp. 531-562.

I.

LE «BELLISSIME E CAPRICCIOSE INVENZIONI»: FRANCESCO PRIMATICCIO COSTUMISTA ALLA CORTE DEI VALOIS

1. *Premessa*

È cosa nota che Francesco Primaticcio nella sua lunga e prolifica carriera si fosse occupato anche della progettazione di apparati effimeri, costumi e maschere. Il primo a sottolinearlo era stato il Vasari, il quale nel 1568 pensò di dedicare al bolognese una delle sue *Vite* dove diceva: «si è adoperato [Primaticcio] in servizio de' suoi signori non solo nelle fabbriche, pitture e stucchi, ma ancora in molti apparati di feste e mascherate con bellissime e capricciose invenzioni»⁷⁶. Tuttavia, perché un gruppo di disegni per maschere venisse effettivamente attribuito a Primaticcio, si è dovuto aspettare il XX secolo, quando Louis Dimier ha proposto la mano dell'artista bolognese per una serie di tavole oggi conservate a Stoccolma, nella famosa collezione del Museo Nazionale⁷⁷.

⁷⁶ VASARI 1966-1987, VI, p. 147. Sulla biografia artistica di Primaticcio, oltre all'opera del Vasari, continua a essere un punto di riferimento il lavoro monografico di Louis Dimier: DIMIER 1900. In seguito numerosi studi hanno concorso ad approfondire la conoscenza sull'artista, si ricordano: DIMIER 1902; IDEM 1904; FRATI 1922; DIMIER 1926; IDEM 1927; IDEM 1928; IDEM 1942; BEIJER 1945; BAROCCHI 1951; MCALLISTER JOHNSON 1965(a); IDEM 1965(b); IDEM 1966(a); IDEM 1966(b); LÈBEGUE 1969; MCALLISTER JOHNSON 1969; GOLSON 1971; MCALLISTER JOHNSON 1972; LACLOTTE 1972; MCALLISTER JOHNSON 1973; LASKIN 1974; BÉGUIN 1975; GOLSON 1975; HALL 1975-1976; GRODECKI 1976-1977; GOZZI 1977; BÉGUIN 1979; DAHLBÄCK 1975; BÉGUIN 1982; EADEM 1985; BRIGANTI 1985; BÉGUIN 1986; BOUDON e BLÉCON 1988; BÉGUIN 1991; EADEM 1992; EADEM 1998; ROMANI 1997; OCCHIPINTI 2000; LEPROUX 2001; OCCHIPINTI 2001(a); IDEM 2001(b); IDEM 2001(c); FORLANI TEMPESTI 2001; BÉGUIN 2003(a); EADEM 2003(b); *Henry II et les arts* 2003; OCCHIPINTI 2003; FROMMEL 2005; EADEM 2007; CORDELLIER 2008; OCCHIPINTI 2010; *Primaticcio e le arti* 2011; fra gli studi più completi e recenti si segnala: *Primatice* 2004 e *Primaticcio* 2005, catalogo redatto in doppia versione, francese e italiana.

⁷⁷ DIMIER 1900, pp. 380-381.

Esse furono acquistate da Carl Gustav Tessin⁷⁸ nel 1741 in seguito alla vendita della collezione di Pierre Croizat. Quando il Tessin le comperò, erano state definite come «Trente-six dessins de mascarade pour des ballets et de figures pour un tournoi» e catalogate da Pierre-Jean Mariette sotto il nome di «Nicolas dell'Abbate, élève du Primaticcio». Si pensava inoltre che fossero state eseguite per le feste organizzate in onore di Carlo V rammentate dal Vasari⁷⁹. Già Tessin però, insieme al nipote F. R. Sparre, aveva riconsiderato l'attribuzione e dubitava che i disegni fossero tutti di Nicolò dell'Abate; ecco la descrizione che ne viene data nell'inventario manoscritto redatto in occasione della vendita dei



Figura 1. Francesco Primaticcio, *Mercurio con una dama*, penna a inchiostro bruno, acquerello policromo, tracce preparatorie a matita rossa e nera su carta, mm. 303x249. Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 865/1863).

disegni ai reali di Svezia nel 1749: «livré 26, numéro 46 à 81, trente-six figures à pied et à cheval pour une mascarade donnée à Paris per Henri II dessinées par Nicolò dell'Abate et un autre»⁸⁰.

Fu Dimier il primo a proporre, per venticinque di quei disegni, la mano di Primaticcio rifiutando di accostarli alle mascherate ricordate nelle *Vite* vasariane e datandoli fra il 1559 e il 1570, dunque evidentemente dopo il regno di Enrico II. Per lo studioso francese i disegni

appartenevano tutti a una fase molto matura della produzione del

⁷⁸ Sulla storia di questa collezione di disegni teatrali (costumi, decori, scenografie) francesi e italiani dal XVI all'inizio del XVIII secolo, iniziata dal padre di Carl Gustav, Nicodème Tessin, si veda BELJER 1945; BJUSTRÖM e DAHLBÄCK 1956, prefazione.

⁷⁹ «Quando Carlo Quinto imperatore andò l'anno 1540 sotto la fede de re Francesco in Francia, avendo seco non più che dodici uomini, a Fontanableò la metà di tutti gl'ornamenti che fece il re fare per onorare un tanto imperatore, e l'altra metà fece Francesco Primaticcio». VASARI 1966-1987, IV, p. 488.

⁸⁰ Tessin lista manoscritta dei disegni venduti al re nel 1749, cit. in CORDELLIER 2005(b), p. 106 n. 3.



Figura 2. Francesco Primaticcio, *La Fama*, penna a inchiostro bruno, acquerello policromo, tracce preparatorie a matita su carta, mm. 210x170. Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 852/1863).

Primaticcio, collocabile negli anni Sessanta. Le motivazioni fornite per questa datazione vengono ricavate in particolare da alcuni fogli: *Amore che vince la morte*, una *Cariatide* e *Mercurio con una dama* (fig. 1) – forse Artemisia moglie di Mausolo – (Stoccolma, Nationalmuseum, rispettivamente 849/1863, 869/1863 e 865/1863), nei quali Dimier vedeva forti allusioni alla condizione di vedovanza di Caterina de' Medici⁸¹. Ma data la mancanza di prove non si spinse a considerarli tutti progetti per i *Trionfi di Chenanceau* (che in effetti si tennero a meno di un anno dalla tragica scomparsa di Enrico II), sottolineando che a suo parere soltanto uno di questi poteva essere

riconosciuto con certezza, ovvero la *Fama*⁸², così descritta ne *Les triomphes faictz à l'entrée de François II et de Mary Stuart au castel de Chenonceau le dimanche dernier jour de mars 1559*: «grande femme peinte en renommée (ouvrage, comme les dites naïades et autres Victoires dont parleray cy après du seigneur de Saint-Martin, personnage en son art très singulier) ailée et tymbré d'un cercle de laurier, qui tenoit en ses mains une grandissime table blanche» (fig. 2)⁸³.

Dopo esser stati oggetto dell'attenzione dello storico francese questi disegni, noti ormai come «Mascherata di Stoccolma»⁸⁴, divennero molto

⁸¹ DIMIER 1900, pp. 380-381, p. 463 n. 203; *French Drawings* 1976, scheda 51; CORDELLIER 2004(b), scheda 36, p. 136.

⁸² DIMIER 1900, pp. 380-381, p. 460-461 n. 193; *French Drawings* 1976, scheda 59.

⁸³ *Triumphes de Chenonceau* 1559, p. 14.

⁸⁴ DIMIER 1900, pp. 380-381.

famosi e furono più volte esposti attirando l'attenzione degli studiosi⁸⁵: cosicché Agne Beijer già nel 1945 ne segnalò le assonanze stilistiche con le tavole di Firenze in un interessante articolo sul disegno teatrale cinquecentesco⁸⁶.

Il primo a interessarsi in maniera più approfondita ai disegni di Firenze è stato Bengt Dahlbäck che ne pubblicò due nel 1956 (le carte 57 e 52, rispettivamente *Amadriade* e la figura di un *Selvaggio a cavallo*⁸⁷) in un saggio intitolato *Survivance de la tradition médiévale dans les fêtes françaises de la Renaissance. A propos de quelques costumes dessinés par Francesco Primaticcio*, dato alle stampe in occasione di un importante studio sulla spettacolarità francese in epoca rinascimentale. Lo studioso, l'epoca direttore del Museo Nazionale di Stoccolma, analizzava i figurini soprattutto dal punto di vista costumistico⁸⁸.

Nel 1972 saranno William McAllister Johnson e Claude Massenet a proporre all'attenzione degli studiosi e del pubblico altri due disegni della Biblioteca Nazionale di Firenze, la carta 61r e la carta 78r (schede 20 e 38), anche in questo caso, analizzati assieme ai fogli di Stoccolma: l'occasione è fornita da una mostra tenutasi a Parigi sulla Scuola di Fontainebleau⁸⁹. Nelle schede pubblicate all'interno del catalogo sono inseriti i dati fattuali e un'interessante (anche se da valutare) ipotesi di datazione a partire dall'analisi grafologica delle iscrizioni che si trovano sui disegni. I due giungono alla conclusione che i figurini, quelli di Firenze come quelli di Stoccolma, non possano essere attribuiti ad un'unica mascherata. Su questa stessa tesi si muove anche l'articolo di J. T. Hall⁹⁰, del quale tralasciamo per ora di analizzare i contenuti sui quali ci soffermeremo più avanti, limitandoci intanto a sottolineare che non portano nessuna certezza attributiva riguardo agli spettacoli di riferimento.

⁸⁵ BJUSTRÖM e DAHLBÄCK 1956; BJUSTRÖM 1970; *French Drawings* 1976.

⁸⁶ BEIJER 1945.

⁸⁷ Schede 16 e 11.

⁸⁸ DAHLBÄCK 1956.

⁸⁹ LACLOTTE 1972

⁹⁰ HALL 1975-1976.

Per trovare notizie certe sull'ambito spettacolare per il quale i disegni per maschere furono realizzati, bisogna aspettare lo studio condotto da Carmelo Occhipinti pubblicato nel 2001⁹¹, nel quale lo storico dell'arte trascrive le notizie storico-artistiche rintracciate nei carteggi degli ambasciatori estensi a Parigi, per un arco cronologico che va dal 1536 al 1553.

Grazie a tali carteggi, Occhipinti è riuscito a identificare con esattezza alcuni costumi disegnati dal Primaticcio. Il primo di questi, estraneo ai nuclei fino a qui ricordati e facente parte della collezione del Getty Museum, era catalogato, fino al ritrovamento della lettera qui trascritta, in maniera generica con il titolo *Centaur and Lapith* (fig. 3)⁹². Ecco quanto si dice nella lunga lettera, datata 25 febbraio 1542, che narra delle nozze di Claude de Clermont, barone di Dampierre, con Jeanne de Vivonne de la Châtagneraie, e dei due balli in maschera che si organizzarono durante quel carnevale:

Il lunedì sera (...) Sua Maestà col detto Reverendissimo di Lorena comparse in salla in abito di centauro il quale era meggio cavallo e meggio uomo. La parte de dietro il centauro era langa piedi quatro, e questo era finto con le gambe de dietro, le gambe de'nanzi erano le istesse di Sua Maestà, ma coperte di sorte che pareano naturalissime di cavallo. Questo cavallo avea di dentro ascoso certi instrumenti che, ogni qualunque volta che le gambe de' nanzi se moveano, quelle de dietro se moveano altresì, di sorte che verissimo cavallo pareva. Questo centauro avea una demigella in gropa, grande del naturale, tutta finta, ma sì leggiera che non avrebbe rivata al peso de tre libre, la quale facea una attitudine che con la man destra abraciava la Maestà del Re al petto, e con la man sinistra mostrava non pottere a gran pena toccarli la sinistra spalla, e l'abito era questo: prima il centauro avea uno capello quasi in forma di celata, che de'nanzi facea due punte a guisa de forbice, sopra del quale capello ci era uno serpente che da un latto e dall'altro invezze de alli avea due grandissimi pennacchi. Il capello di sopra era di veluto cremisi moschetato d'oro et il di sotto era di tella d'oro puro. Il corpo de detto centauro era di tella d'oro tirato, fatto all'antiqua, a e due spale ci erano due teste di

⁹¹ OCCHIPINTI 2001(b).

⁹² GOLDNER e HENDRIX 1992, scheda 37; CORDELLIER 2004(b), scheda 28, p. 130.

hydra, poi certi sguazzarono che veneano a fermare il brazo, parte d'oro e parte de argento⁹³.



Figura 3. Francesco Primaticcio, *Centauro e un amazzone*, matita rossa su carta, mm. 218x278. Los Angeles, Paul Getty Museum (inv. 89.GB.66).

Evidentemente il costume è così ben descritto che non possono esserci dubbi attributivi: abbiamo dunque la prima data certa per l'esecuzione di uno degli abiti per maschere di Primaticcio⁹⁴, che aveva ricevuto l'incarico di occuparsi dell'apparato delle feste sopra ricordate e dell'esecuzione dei costumi principali.

Un'altra lettera che data 4 agosto 1546, inviata questa volta da Giulio Alvarotti al duca di Ferrara, permette di attribuire al suo

⁹³ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, Parigi, 25 febbraio 1542; OCCHIPINTI, 2001(b), doc. n. CIII, pp. 69-74; IDEM 2001(a); CORDELLIER 2004(b), scheda 28, p. 130.

⁹⁴ OCCHIPINTI 2001(a).



Figura 4. Francesco Primaticcio, *Costume da fontana d'acqua profumata*, penna a inchiostro bruno, acquerello policromo, tracce preparatorie a matita nera, mm. 353x130. Stoccolma Nationalmuseum (inv.870/1863).

spettacolo di riferimento il *Costume da fontana d'acqua profumata* (fig. 4)⁹⁵:

Di sera dopo la cena (...) comparve, intendo, un'altra mascherata con tre statue in testa che sostenevano una fontana la quale gettava acqua profumata, la quale mascherata era molto riccamente vestita⁹⁶.

Il contributo più esauriente sui disegni per maschere dell'artista bolognese si deve a Dominique Cordellier (Conservateur en chef au département des Arts graphiques du musée du Louvre), che ha dedicato all'argomento un breve ma significativo saggio nel catalogo redatto in occasione della mostra monografica su Primaticcio tenutasi prima a Parigi, poi a Bologna, fra il 2004 e il 2005⁹⁷. Cordellier si è occupato, anche se in sintesi, dell'insieme dei disegni per maschere dell'artista bolognese, a oggi noti agli studiosi; in particolare ha redatto le schede di sette fogli della collezione fiorentina, di cinque fogli di quella Stoccolma, di un foglio del Getty (di cui si è

già parlato) e di due del Louvre. Le indicazioni che se ne ricavano sono preziose. Grazie alla rilettura più attenta delle trascrizioni dei carteggi estensi, Cordellier è riuscito ad attribuire alcuni altri disegni al loro spettacolo di riferimento, contribuendo a datarli con precisione.

⁹⁵ DIMIER 1900, p. 464 n. 207; *French Drawings* 1976, scheda 63; CORDELLIER 2004(b), scheda 32, p. 134.

⁹⁶ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 44, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Melun, 4 agosto 1546; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. CCXII, p. 153; CORDELLIER 2004(b), scheda 32, pp. 134-135.

⁹⁷ *Primatice* 2004; *Primaticcio* 2005.



Figura 5. Francesco Primaticcio, *La Lentezza industriosa e costante*, penna a inchiostro bruno, acquerello policromo, tracce preparatorie a stilo su carta, mm. 323x233. Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 862/1863).

In realtà della collezione fiorentina è stato individuato con esattezza un solo disegno, *Imeneo che regge due fiaccole accese* (carta 46r, scheda 4). Mentre della collezione di Stoccolma sono stati ricondotti al loro spettacolo di riferimento quattro disegni. *La Lentezza industriosa e costante* (fig. 5)⁹⁸ è stata riconosciuta grazie alla corrispondenza di Lodovico da Thiene:

La sera di Carnevale Monsignor d'Orliens fu ultimo a comparire, e comparse con sei compagni in questa guisa. Finzea essere a sedere sopra una gallana, la grandezza della quale era come il fondo di una gran botte. Questa finta gallana andava co' piedi così propriamente, come le gallane istesse vanno, et avea altresì la testa messa di sorte che ben spesso ora la gitava fuori della casa ora la tirava dentro. Sopra della quale bestia sedeva, sopra dui cossini di veluto cremisi, la maschera, la quale era vestita di quella sorte. La testa era tre balzi uno sopra all'altro, desgradando quasi a piramide, coperti de fillo d'oro e poi ragropati con bello travagliamento de nodi di cendalo, ognuno regato d'oro. Il volto de giovane verginella. Il corpo, seguitando l'abbito antiquo, di tella d'oro in giallo. La copertura delle brazza e delle gambe, pur non partendosi delle statue antique, era di damasco giallo de paglia. Il manto, cadente da l'una delle spale sopra le due gienochie, era di tella de argento batuto in colore di setta incarnata. Queste aveano le roche cinte al sinistro lato, le quale erano d'oro, e la lanna che filavano era pure d'oro, e così il fuso col fillo. Volendo dinotare detto Monsignor d'Orliens per la gallana che, ancor che vada piano, si è che col tempo la cammina assai, e

⁹⁸ DIMIER 1900, p. 463 n. 202; *French Drawings* 1976, scheda 60; CORDELLIER 2004(b), scheda 29, pp. 130-131; MCGOWAN 2008, p. 140, fig. 5.3.

così il fillo, che ancora che una povera feminella spenda uno giorno intiero a ritirarne uno fuso, che nondimeno si vede tutto il mondo esser coperto e vestito di tale fillo, e per questo volse inferrire che, ancora che ei proceda lento nelle sue cose, che 'l non ci perde però una ora di tempo⁹⁹.

Le ultime tre tavole perfettamente individuabili sono descritte in due lettere più tarde, risalenti al 1546. La prima, datata 1 febbraio, viene scritta da Giulio Alvarotti al duca di Ferrara e vi si possono rintracciare le descrizioni di due disegni. La *Sfinge* (fig. 6)¹⁰⁰ e il David. Per la prima si legge:

finita la cena (...) entorno nella sala grande la Serenissima Regina, Madama Delfina, Madama Margherita, Madama d'Estampes e tutte le dame con tutto il resto della corte, da Sua Maestà, Monsignor Delfino, il Cardinale di Lorena e certi altri gentiluomini impoi, che s'andarono a mascarare. Dopo che furono accomodati in sala e fatto un ballo alla italiana al sono de tromboni, piffari e corneto,

comparse Sua Maestà col signor Cardinale di Lorena, mascarati. Da mezo, l'abito loro era fatto di veluto piloso biso, di dietro era poi nero, et aveano una coda longa in terra e ugne a tutti i piedi. Aveano molte tette da una banda e l'altra del corpo, di cendal bianco, da mezzo al petto in su. Aveano, come dire, uno pettorina di brocato d'oro, bordata all'intorno di gioie e perle. Aveano mascara da donna giovine con una conciatura a foggia di una scufia. Sopra un balzo assai grosso e tutto paro e tirato fin sul fronte dietro alle spalle fin in capo di quel piccolo busto, pendeva sparta il resto di quella tella



Figura 6. Francesco Primaticcio, *Sfinge polimasta*, penna a inchiostro bruno, acquerello policromo, tracce preparatorie a matita nera su carta, mm. 310x219. Stoccolma Nationalmuseum (inv. 872/1863).

⁹⁹ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, Parigi, 25 febbraio 1542; OCCHIPINTI 2001 (b), doc. n. CIII, pp. 69-74; CORDELLIER 2004(b), scheda 29, pp. 130-131.

¹⁰⁰ DIMIER 1900, p. 464 n. 208; *French Drawings* 1976, scheda 70; MCGOWAN 2008, p. 129, fig. 5.1.

d'argento che faceva la scufia, la quale era carica d'infinita e bellissime gioie e perle. Qual sia mo il proprio nome di questo abito, me ne rinetto a Vostra Eccellentia¹⁰¹.

Il costume di *David* (fig. 7)¹⁰² e così descritto:

Dietro Sua Maestà quasi subito venne sei gentiluomini francesi giovani, il nome de' quali non so, mascherati in abito di Davit, con cazzafrusto in mano e testa di Golia ataccata alla cintura. Aveano sassi di stucco argentati pieni di odori. L'abito loro era una camiscia di tella d'argento. Sopra quella, un vestidello alla romana di brocato d'oro con molte gioie intorno al collo et al petto. E, sopra, un piccol manto di tocca d'oro turchina postosi indosso a sbarra, mascare da giovane con caviara longa bionda, legata sopra il fronte d'una ricca bordura di gioie. E calze e giuppon di domasco rosso¹⁰³.



Figura 7. Francesco Primaticcio, *David con la testa di Golia*, penna a inchiostro grigio, acquerello policromo, mm. 288x158. Stoccolma Nationalmuseum (inv. 850/1863).

La seconda lettera, datata 4 giugno 1546, permette di riconoscere il costume da *Capitano con bastone di comando* (fig. 8). Questa volta la descrizione è meno precisa, ma gli elementi in comune sono sufficienti per l'identificazione del figurino:

Balato il predetto ballo, uscì fuori Monsignor Delfino con una compagnia de signori e de li a poco comparse Sua Altezza, in maschera, vestita di tella d'oro e d'argento alla macedonica, con uno scudo in braccio argento, una semitara a lato, un murione in testa con piume bianche e verde e mascare

¹⁰¹ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 43, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Parigi, primo febbraio 1546; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. CLXXXIX, pp. 124-125; CORDELLIER 2004(b), scheda 30, pp. 131-132.

¹⁰² DIMIER 1900, p. 461 n. 191; *French Drawings* 1976, scheda 67.

¹⁰³ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 43, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Parigi, primo febbraio 1546; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. CLXXXIX, pp. 124-125; CORDELLIER 2004(b), scheda 30, pp. 131-132.



Figura 8. Francesco Primaticcio, *Capitano con bastone di comando*, penna a inchiostro bruno, acquerello policromo, tracce preparatorie a matita nera su carta, mm. 291x161. Stoccolma Nationalmuseum, (inv. 866/1863).

con barba nera. Con lui erano Monsignor d'Umala, quel Della Valle, quel di Satiglion, quel della Bordigiera e il cognato del Re di Navarra¹⁰⁴.

Del resto lo stile del disegno, l'impostazione e la decorazione del costume sembrano perfettamente in accordo con quelli della *Sfinge*, e – anche se il disegno del *Capitano* è più particolareggiato e arricchito da effetti d'ombre – senza nessuna difficoltà si può accettare una datazione alla stessa altezza cronologica.

Il pedissequo resoconto sullo stato dei lavori svolto sin qui, era indispensabile per sottolineare che, nonostante il *corpus* di disegni per maschere di Primaticcio sia noto agli studiosi, esposto più volte e più volte analizzato, regna ancora grandissima incertezza su attribuzione, datazione e riferimenti spettacolari dei singoli disegni. Per cercare di sciogliere i dubbi attributivi e proporre un'ipotesi di datazione per i disegni fiorentini si cercherà di effettuare un confronto con il *corpus* grafico di Primaticcio. Per cercare di ricondurre le maschere al loro spettacolo di riferimento, sulla strada indicata da J.T.Hall e Occhipinti¹⁰⁵, si cercheranno di esaminare varie tipologie di fonti. Il compito è tuttavia arduo: infatti, sebbene le testimonianze sulla progettazione di apparati

¹⁰⁴ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 23, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Fontainebleau, 4 luglio 1546; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. CCX, p. 145; CORDELLIR 2004(b), scheda 31, pp. 133-134.

¹⁰⁵ HALL 1975-1976; OCCHIPINTI 2001(b).

per feste e occasioni spettacolari siano davvero ridotte, coprono tutto l'arco della carriera francese di Primaticcio.

Oltre alla già citata testimonianza vasariana, che vede Primaticcio all'opera per eventi celebrativi nel 1540, se conoscono altre due: la descrizione ufficiale delle feste di Chenonceau¹⁰⁶, che conferma la partecipazione alla progettazione dell'evento dell'artista bolognese nel 1560; e i *Comptes* in cui Primaticcio compare fra gli organizzatori per gli eventi di Fontainebleau nel 1563¹⁰⁷. A queste fonti se ne può ora aggiungere una quarta emersa dalla lettura dei carteggi estensi e relativa al 1559: «ma io intendo che l'Abbate Bologna che, è stato quello che ha fatto l'apparato e sena nella casa di Guisa, dove si doveano dare dopo il torneo, altre feste et recitare comedie»¹⁰⁸.

Come si diceva, la datazione di queste testimonianze ci spinge a pensare che Primaticcio si sia occupato di allestire e progettare spettacoli, apparati e maschere per feste durante tutta la sua carriera: delimitazione temporale certo non confortante. Si tratta infatti di un lasso di tempo molto ampio: trentanove anni, durante i quali vi furono una serie innumerevole di eventi spettacolari. I più importanti, come si può immaginare, sono più o meno ampiamente documentati da fonti coeve, ma molte occasioni 'minori' non sono giunte sino a noi se non come semplice menzione dell'evento, e in alcuni casi, forse, completamente cadute nell'oblio. Nemmeno la tipologia dei costumi ci viene in aiuto per individuare un particolare settore spettacolare sul quale concentrare l'attenzione: si possono forse escludere alcuni tornei, nei quali spesso si

¹⁰⁶ *Triumphes de Chenonceau* 1559, p. 14.

¹⁰⁷ «Parties et sommes de deniers payez comptant par ledit maistre Jean Durant, present trésorier, aux ouvriers besingnans jour et nuict en toute diligence, tant les jours de festes qu'ouvrables, en ce lieu de Fontainebleau à faire grande quantité d'ouvrage de leur mestiers pour le service du Roy, aux triumphe, tournois, comedies, festins, et autres magnificenses que ledit Seigneur a voulu et entendu faire en cedit lieu pendant le dimanche 16e de janvier et finissant le samedy 22e dudit mois 1563. Somme toute de la despence faitte à Fontainebleau, de l'ordonnance de maistre Francisque de Primadicis, de Boullogne, abbé de Saint Martin, tant aux peintres, doreurs, sculpteurs mousleurs, que maçons, charpentiers, serruriers et maneuvrs qui ont travaillé audit Fontainebleau. 23.190 livres 1 sols 4 deniers». LABORDE 1877-1880, II, p. 102.

¹⁰⁸ **(Doc. I.89)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 50, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 50, minuta di lettera di Giulio Alvarotti, Parigi, 7 luglio 1559.

avevano tipologie costumistiche ben definite (livree con i colori araldici dei partecipanti), e, per ovvie ragioni, le guarigioni della scrofolà, le processioni religiose e le esequie. Il resto delle occasioni festive e celebrative – da quelle più ufficiali e più strettamente legate all'immagine della monarchia come il *sacre*, le *entrées* solenni nelle città, le celebrazioni della pace dopo periodi di guerra, a quelle più mondane come banchetti e festeggiamenti in occasione di matrimoni e battesimi, l'arrivo di personalità illustri o ambasciatori – sono invece tutte da tenere in considerazione. E per queste ultime non si tratta di esaminare solamente gli eventi riguardanti la famiglia reale, ma tutti quelli riguardanti le personalità che gravitavano attorno alla sua orbita. Com'è noto infatti Primaticcio e la sua cerchia non lavorarono soltanto alle dipendenze della famiglia reale, ma anche per molte famiglie illustri della corte francese (i Guisa in primo luogo, ma anche i Montmorency e i Saint-André); e anche per loro non si occuparono solamente delle grandi opere, ma anche di allestire eventi spettacolari.

Per ottenere un quadro che potesse risultare il più esauriente possibile sulle occasioni spettacolari della Francia del Cinquecento, si è scelto di esaminare varie tipologie di fonti, sia a stampa che manoscritte.

In primo luogo le memorie storiche. In Francia già a partire dal XVIII secolo c'è stato un grande interesse per la documentazione archivistica finalizzata alla ricostruzione degli eventi storici che hanno riguardato la nazione. Tale interesse rese possibile dare alle stampe nel corso del XIX secolo alcune opere monumentali in cui sono contenuti epistolari, diari e memorie private di intellettuali e personaggi di corte. Oltre a fornire dettagli su alcuni eventi spettacolari di rilievo, tali fonti hanno permesso di ricostruire una griglia storica di riferimento basata su notizie provenienti dai contemporanei¹⁰⁹.

¹⁰⁹ In particolare si sono esaminati: JOUAN 1566; LA MORLIÈRE 1626; DAN 1642; ANDOQUE 1648; SAUVAL 1724; CONDÉ 1740; PETITOT 1819-1826; *Mémoire de Marguerite De Valois* 1823; GAULART 1842; AUFAUVRE 1858; BOUTITOT 1870-1880; LA MARCHE 1883-1888; *Archives curieuses* 1834-1840; GACHARD 1874-1882; LABORDE 1877-1880; LE VAYER 1896; VALBELLE 1985.

In secondo luogo si è presa in esame l'opera letteraria dei poeti più noti che lavorarono per i Valois nel periodo in questione¹¹⁰, e che produssero una certa quantità di componimenti destinati agli eventi spettacolari: in particolare *masquerades* e *cartels*.

In terzo luogo si sono lette le descrizioni date alla stampe nel corso del secolo e delle quali la Biblioteca Nazionale di Francia conserva una ricca collezione. Tali descrizioni (si tratta in particolare della cronaca di *entrées*, *sacre*, matrimoni e qualche volta tornei) in alcuni casi molto articolate e con un ricco corredo iconografico, si sono rivelate fondamentali per la comprensione degli eventi spettacolari legati alle occasioni celebrative più strettamente legate all'immagine monarchica¹¹¹. Questa tipologia di fonti ha senza dubbio il difetto di essere parziale: le descrizioni date alla stampa hanno sempre carattere propagandistico; ma nel nostro caso, questo non confligge con l'ottenere delle buone descrizioni dei costumi e degli abiti che vi comparvero.

La parte più consistente del lavoro è stata, tuttavia, la lettura dei carteggi diplomatici, una tipologia di fonti non casualmente sempre più utilizzata sia dagli storici dell'arte che da quelli dello spettacolo¹¹². Ovviamente era necessario scegliere una selezione di archivi diplomatici piuttosto ristretta da esaminare. Si è scelto di iniziare dai carteggi medicei, banalmente per una questione di comodità, ma anche perché queste fonti non sono mai state indagate in maniera approfondita (almeno per quanto si è potuto appurare) per la ricognizione della

¹¹⁰ BELLEAU 1578; BELLEFOREST 1559; SAINT-GELAIS 1873; BAÏF 1881-1890; DESPORTES 1958; JODELLE 1965-1968; RONSARD 1972-1975; DU BELLAY 2003.

¹¹¹ In particolare si sono esaminate: *Entrée de Caen* 1532; *Entrée à Romans* 1533; *Entrée de Béziers* 1533; *Entrée à Marseille* 1533; *Déclaration des triumpantz honneur* 1539; *Entrée à Orléans* 1539; *Sensuivent les triumpantes et honorables entrées* 1539; *La magnificence de la superbe et trumphante entrée* 1548; *L'ordre et les articles du Tournoy* 1548; *Entrée à Paris* 1549; *Entrée à Rouen* 1550; *Entrée de Tour* 1551; *C'est la deduction du sumptueux ordre* 1551; *Entrée d'Orléans* 1551; *Discours* 1558; *Discours des triumphes* 1559; *Les Triumphes* 1559; *Entrée d'Orleans* 1560; *L'entrèe, sacre, et couronnement* 1561; *Entrée à Rouen* 1563; *Discours de l'entrèe* 1563; *Entrée à Bordeaux* 1565; *Li Grandissimi Apparati* 1565; *Recueil des choses notable* 1566; CLOPPEL 1565; *Entrée de Tholose* 1565; *Entrée de Metz* 1569.

¹¹² Sul valore dell'informazione diplomatica per l'arte e lo spettacolo francese si vedano ADHÉMAR 1954, pp. 311-318; MATTIGLY 1955; MCALLISTER JOHNSON 1972; SMITH 1966; CHATENET 2002; *Il mecenatismo di Caterina de' Medici* 2008.

spettacolarità francese. Le lettere provenienti dalla Francia sono conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze, nel fondo *Mediceo del Principato*¹¹³. Una parte della corrispondenza è confluita in una serie dedicata ai rapporti con gli stati esteri, il resto si trova in parte nel *Carteggio Universale di Cosimo*, in parte nella *Miscellanea Medicea*. E nonostante Firenze non abbia avuto alcun rappresentante stabilmente accreditato a corte fino al 1544 (anno della pace di Crepy), la corrispondenza diplomatica con la Francia inizia in maniera assidua già dal 1537. Quello che si ottiene dallo spoglio di questi fondi, è un grande numero di lettere, molte delle quali contengono notizie sulla spettacolarità francese. Per nostra sfortuna però i rappresentanti fiorentini in Francia sembrano, nella maggior parte dei casi, più interessati ad addentrarsi nelle vicende politiche, che in quelle dell'arte e dello spettacolo. Questo può essere imputabile all'esclusione degli ambasciatori da alcune occasioni festive¹¹⁴, alla sensibilità dei mittenti, o più probabilmente al fatto che Cosimo (principale destinatario della corrispondenza giunta fino a noi) fosse più interessato a ricevere notizie più propriamente politiche, forte del fatto che la sua corte predominasse – almeno dal punto di vista artistico – su quella francese. In una lettera del 1559 inviata da Leone Ricasoli si può leggere: «sono stato venardì, sabato e domenica a' tutte l'essequie [di Enrico II], le quali sono state secondo il solito, e non le scrivo a' Vostra Eccellenza per ordine per non tediarla, che simili cose anderanno a stampa, come fanno molto minor di queste»¹¹⁵. Evidentemente Cosimo aveva espressamente richiesto ai propri corrispondenti dalla Francia di non dilungarsi con relazioni troppo minuziose, specie quando avevano la possibilità di inviargli in allegato i documenti a stampa.

¹¹³ DEL PIAZZO 1953, pp. 64-73.

¹¹⁴ Ecco quanto riferito da Niccolò Tornabuoni nel 1563: «In questa cerimonia intravvennero tutti gl'ambasciatori, da quello di Spagna in poi che era malato, et io che non fui chiamato, che parendomi il modo strano mi dolsi largamente con la Regina [Caterina de' Medici] (...) e mi soggiunse [la regina] che qui si farieno alcune cerimonie, e processioni d'ovio interverria». (**Doc. I.99**) ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4595, Niccolò Tornabuoni eletto del Borgo a Cosimo I de' Medici, Rouen, 17 agosto 1563, c. 255r-v.

¹¹⁵ (**Doc. I.99**) *Ivi*, f. 4594, Leone Ricasoli a Cosimo I de' Medici, Parigi, 14 agosto 1559, c. 71r-v.

Detto ciò, va comunque sottolineato che la lettura dei fondi fiorentini si è rivelata utile per reperire interessanti indicazioni: non solo le esatte coordinate cronologiche di alcuni divertimenti e importanti occasioni spettacolari, nonché una loro breve descrizione¹¹⁶; ma anche per rintracciare indicazioni utili ad individuare altri fondi necessari al reperimento di notizie sulla spettacolarità francese per il periodo in questione. Questi fondi sono gli archivi Este e Gonzaga, i cui ambasciatori furono assidui e stimati frequentatori della corte francese.

In un articolo dedicato proprio alla corrispondenza diplomatica, anche Smith¹¹⁷ sottolinea come ai corrispondenti estensi e gonzagheschi fosse richiesto di porre grande attenzione a tutto ciò che riguardava la vita di corte, molto più che ai corrispondenti di altre città quali Roma (più interessata alle vicende ecclesiastiche) o Venezia (più attenta alla politica).

I carteggi della Ducale Cancelleria Estense sono oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Modena, e si sono rivelati una fonte estremamente ricca¹¹⁸. Ferrara difatti nel corso del Cinquecento fu sempre più legata a Parigi, e il rapporto fra gli Este e i Valois rafforzato da un'unione dinastica quando nel 1528 Ercole II sposò Renée, secondogenita di Luigi XII di Francia. Anche da un punto di vista qualitativo, il livello delle lettere estensi è molto alto, e per il periodo 1530-1570 si possono contare centinaia di belle lettere, brillanti relazioni sugli aspetti più vari della vita politica e di corte francese, spesso accompagnate da giudizi sagaci o critiche taglienti¹¹⁹. Del resto gli Este

¹¹⁶ Si veda Appendice I.

¹¹⁷ SMITH 1996. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a BERTELLI e CARDINI e GARBERO ZORZI 1985; MATTINGLY 1965; WARNKE 1989, pp. 254-258.

¹¹⁸ OGNIBENE 1904. Per questo studio si è effettuato lo spoglio e la trascrizione delle notizie riguardanti le occasioni cerimoniali e spettacolare svoltesi fra gli anni 1530-1535 e 1554-1570 (Appendice I). Le notizie ricavabili dai carteggi degli anni 1536-1553 sono invece già pubblicate in OCCHIPINTI 2001(b).

¹¹⁹ Le lettere non sempre hanno toni ufficiali, anzi molto spesso acquistano una forma piuttosto confidenziale e non ci fanno mancare commenti poco cortesi: «e la ritrovai [Duchessa d'Urbino] (...) assai in bona grazia ma mal accomodata nel vestir, avea una vesta di tella d'argento schietta, senza uno taglio, una gorgiera di vello doro e di setta, e una filza di perle sì gialle che [...] oribil supra, una scoffia di seta bianca con qualche gioia ma non molte, ha il seno piccolissimo, li denti storti» (**Doc. I.3**) ASMo, *Cancelleria*

erano molto attenti a scegliere con acume i loro rappresentanti diplomatici: com'è noto molti degli ambasciatori ferraresi provenivano dalle fila di intellettuali e letterati (lo stesso Ariosto fu inviato in missioni diplomatiche presso Giulio II e ambasciatore presso Alfonso d'Avalos¹²⁰).

Numerose lettere trattano di eventi spettacolari: cerimonie di incoronazione, entrate trionfali, matrimoni, battesimi, esequie, ma anche tornei (che legati com'erano a rituali di sapore ancora medievale, dovevano attrarre la curiosità degli italiani), ricevimenti dati in onore di personaggi illustri e festività di ogni tipo. Tanta attenzione a tale tipologia di eventi si deve – ovviamente – anche al fatto che proprio questi erano uno dei mezzi utilizzati da principi e regnanti per affermare la propria autorità e potere anche in campo internazionale, sicuri dell'impatto e risonanza che avrebbero avuto¹²¹. È questo il motivo per cui molto spesso, gli ambasciatori insistono nei loro resoconti sugli aspetti cerimoniali e celebrativi, e altrettanto spesso le loro descrizioni differiscono, in alcuni casi contrastano, con quelle ufficiali date alle stampe dalle case regnanti¹²². Per la stessa ragione, in un mondo dove l'apparire è considerato fondamentale per mantenere la propria posizione sociale, tanta attenzione viene dedicata anche alla descrizione degli abiti civili, come a quelli di rappresentanza e alle maschere.

È quasi superfluo aggiungere che un così vivo interesse per questi particolari della vita di corte non si può imputare soltanto alla sensibilità dei mittenti, ma deve necessariamente attribuirsi a una precisa volontà

Ducale, Ambasciatori, Francia, b. 10, Alberto Sarcati al Duca di Ferrara, Marsiglia, 30 ottobre 1533) o irriverenti: «si sono fatte le nozze della figliola di Madama di San Polo e di Monsignor d'Anghiao fratello del Re di Navarra, e si sono fatte feste e banchetti reali, la detta figliola per quanto intendo e ha anco detto Sua Maestà Cristianissima averà dopò la morte della madre 45mila scudi d'entrata, essa è assai brutta, ma questa entrata e sua ricchezza acconcerà ogni cosa» (**Doc. I.70**) *Ivi*, b. 33, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Reims, 17 giugno 1557). Certo non si può immaginare di trovare descrizioni a tinte così vivaci in descrizioni ufficiali da dare alla stampe.

¹²⁰ SAPEGNO 1962.

¹²¹ Per un inquadramento generale dei complessi meccanismi che legavano profondamente lo spettacolo con la vita politica e la simbologia del potere si vedano YATES 1978; STRONG 1987; *Europa Triumphans* 2004. Sul caso francese si segnalano anche: YATES 1966; STRONG 1974, pp. 121-168; MAMONE 2008(a); EADEM 2008(b); ZUM KOLK 2008.

¹²² Questo fenomeno è stato ampiamente dimostrato in MOLINARI 1980; COOPER 1999.

dei destinatari. La conferma per questa ipotesi si trova all'interno degli stessi carteggi, dove si ripete nel corso degli anni e con il cambiare degli inviati. Nel 1539 Carlo Sarcati rivolgendosi al duca di Ferrara sottolinea: «perché scio la Eccellenza Vostra essere desiderosa intendere de ogni sorte novelle»¹²³; parole simili vengono spese alcuni anni più tardi da Lodovico da Thiene:

Per non mancar di fare intendere all'Eccellenza Vostra de ogni progresso et azione che occorre alla giornata a questa corte, così delle cose grandi come anche delle picciole private, mi par di significarle con questa mia quanto sia successo in questi pochi dì de carnevale qui in Parigi¹²⁴.

Al contrario degli ambasciatori fiorentini quelli ferraresi non si limitano nelle descrizioni e hanno grande premura di giustificarsi quando non sono in grado di fornire dettagli precisi:

io non vi sono stato mai, parte per non essere stato chiamato, benché ne anco tutti gli altri Ambasciatori non furono convetati se non ieri, e parte ancora perché il giorno che seguì alla partita del Conte Hippolito cominciai a purgarmi et a guardar la camera¹²⁵.

Considerazioni analoghe valgono anche per la corrispondenza diplomatica gonzaghesca, conservata presso l'Archivio di Stato di Mantova: una grande quantità di materiale costituito da lettere molto articolate, ben scritte, con un linguaggio piacevolissimo da seguire, ricche di descrizioni dettagliate, non solo sugli accadimenti politici, ma anche su quelli cerimoniali, festivi e privati¹²⁶. Come gli Este, anche i Gonzaga già da lungo tempo avevano rapporti diplomatici con la Francia. Erano gli stessi duchi a chiedere con insistenza ed esplicitamente ai loro inviati notizie sugli spettacoli, gli intrattenimenti, gli abiti, gli usi e costumi

¹²³ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 15, Carlo Sarcati al duca di Ferrara, 2 ottobre 1539; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. XLIX, p. 32.

¹²⁴ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, 25 febbraio 1542; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. CIII, p. 69.

¹²⁵(Doc. I.86) ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 36, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Parigi, 30 giugno 1559.

¹²⁶ Si veda Appendice I.

della corte francese: «mi pare di dir a Vostra Signoria Illustrissima a la quale so che suol dilittar l'intender minutamente simil cose»¹²⁷, scrive l'ambasciatore Marcantonio Bendidio nel 1538, rivolgendosi a Isabella d'Este, che intratteneva rapporti assidui con la corte francese. È proprio a lei che nel 1519 si rivolge lo stesso Francesco I quando fa scrivere a Mantova perché gli fosse inviata una «puva vestita a la fogia che va lei di camisia, di maniche, de veste di sotto e di sopra et de abiliamenti et aconciatura di testa et de li capilli (...) perché Sua Maestà designa far fare alcuni di quelli abiti per donare a donne in Franza»¹²⁸.

Allo stesso modo degli inviati ferraresi, anche quelli gonzagheschi non hanno timore di tediare i loro signori con i lunghi resoconti¹²⁹. Lettere simili e talvolta anche più minuziose sono inviate al duca, al quale spesso giungeva ragguaglio sullo stesso avvenimento da mittenti differenti¹³⁰. Quando non ci sono sufficienti dettagli da raccontare gli ambasciatori tendono a giustificarsi: «la sera si fece festa dove intendo che fu di molte mascare belle ma per ciò che non gli fui, non si saprebbe render altro particolar»¹³¹. Così come immediate giustificazioni vengono prodotte quando ci sono ritardi nell'invio delle relazioni¹³².

¹²⁷ **(Doc. I.7)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 638, Marcantonio Bendidio alla Marchesa di Mantova, Moliny, 12 febbraio 1538.

¹²⁸ LUZIO e REINER 1896.

¹²⁹ Ecco la dichiarazione fatta in apertura di una lettera indirizzata alla marchesa di Mantova, nella quale Bendidio descrive il matrimonio di madamigella Vendôme: «Nell'ultima lettera ch'io scrissi a Vostra Eccellenza le significai che si parlava caldamente delle nozze di Madamoisella di Vandom in Monsignor d'Aniversa, e ch'io pensavo di dover aver soggetto degno di Vostra Signoria Illustrissima. Ora io le dico che questo mio pensiero non è punto riuscito vano, perciò che avendo le dette nozze avuto effetto già quattro dì sono, ho vedute tante cose tutte magnifiche e dilettevoli, che comprendo di non poterle spiegar all'Eccellenza Vostra senza una molto lunga scrittura, essendo l'intenzion mia di raccontarglieli a' minuto, pur il saper di doverle far grato servizio mi darà animo di dir tutto liberamente». **(Doc. I.11)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 638, Marcantonio Bendidio alla Marchesa di Mantova, Parigi, 23 gennaio 1539.

¹³⁰ **(Doc. I.9)** *Ivi*, b. 638, Alessandro Schifanoia al Duca di Mantova, Compiègne, 16 ottobre 1538.

¹³¹ **(Doc. I.23)** *Ivi*, b. 639, Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova, s.l., 25 gennaio 1542.

¹³² «Ho tardato di scrivere a Vostra Eccellenza sin ora così per non vi esser stato cosa di momento da scriveregli, come ancora per esser stato alcuni giorni in continuo moto per la venuta di Sua Maestà a Rens, dove (...) fu sacrato e coronato (...) nella chiesa di Nostra Donna (...) con bellissime e grandi cerimonie, l'ordine de quali ho fatto tutto scrivere, e poste che siano al netto le manderò di subito a Vostra Eccellenza, sì come le mando qui inclusa una delle monete che furono gettate al popolo doppo il sacro e

2. Analisi stilistica e ipotesi attributive

I disegni che in questo studio cercheremo di attribuire a Primaticcio (e alla sua cerchia) sono le carte 43-73 e 75-78 conservate presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

Si è visto nel precedente paragrafo come l'unica maschera conservata a Firenze precisamente datata sia quella di *Imeneo* (c. 46r, scheda 4), riferibile al corteggio delle nozze di Claude de Clermont (1542). La figura in questo caso è impostata di profilo, mentre si muove verso sinistra, il tratto è quello rapido di un disegno messo a pulito, pronto per i sarti. La tecnica di esecuzione prevede incisione a stilo, matita e penna. L'impostazione stilistica è analoga a quella del costume per il *Centauro* del Getty Museum (fig. 3), che in effetti fu realizzato per uno dei balli che si tennero proprio durante il carnevale di quello stesso anno. In quel caso il disegno è a matita rossa, ma ugualmente tracciato con rapidità, e in entrambi sono ancora evidenti riferimenti accentuati allo stile di Giulio Romano, benché addolciti dagli eleganti influssi emiliani che Primaticcio aveva subito nella sua terra d'origine. Mentre i costumi, quello del *Centauro* e quello di *Imeneo* sono ancora memori dell'esempio di Rosso Fiorentino, morto da soli due anni, il cui gusto evidentemente continuava a esercitare influsso grazie all'opera dei suoi collaboratori (figg. 9-10).



Figure 9-10. Pierre Milan (da Rosso Fiorentino), *Le tre Parche mascherate* e *Maschera*, acquaforte. Parigi, Bibliothèque Nationale.

coronazione di Sua Maestà». (**Doc. I.94**) *Ivi*, b. 651, Ercole Strozzi al Duca di Mantova, Reims, 19 settembre 1559. Questi sono soltanto gli esempi più eclatanti; un altro lo si può trovare in (**Doc. I.85**) *Ivi*, b. 651, Annibale Piazza al [Duca di Mantova], Parigi, 29 giugno 1559.

Le caratteristiche della maschera di *Imeneo* e del *Centauro* sono ugualmente rintracciabili in un gruppo di disegni conservati nella collezione Palatina. Si tratta di ben quattro carte (45r, 47r - 49r, schede 3, 5-7): rispettivamente due *Amazzoni*, un'*Upupa* e un *Cane tricefalo*, la somiglianza è così accentuata che si potrebbe addirittura avanzare l'ipotesi che i costumi siano stati pensati tutti per la medesima occasione spettacolare.

I disegni sono di alta qualità, e non sembra improbabile poterli riferire tutti alla mano di Primaticcio¹³³. La conferma a questa ipotesi, può essere trovata in due progetti dell'artista bolognese, realizzati per la camera della duchessa d'Étampes, che fu favorita di Francesco I. Ci dice Benvenuto Cellini che a Primaticcio, artista prediletto della duchessa, fu affidato il compito di sovrintendere alla decorazione delle sue stanze¹³⁴, eseguendo un programma realizzato tra il 1541 e il 1544¹³⁵, a cui si andrà ad aggiungere un limitato intervento nel 1570. Com'è noto, la camera oggi è completamente stravolta, poiché subì duri interventi di ammodernamento, prima fra il 1748 e il 1749 (con la trasformazione della tromba delle scale), poi nel 1834-1836 quando Abel de Pujol restaurò tutto l'insieme, dipingendo anche la volta che prese il posto dell'originario soffitto a cassettoni¹³⁶. Ma i soggetti originariamente rappresentati sulle pareti della camera possono essere dedotti dalla copia di un *Compte* del maestro Pierre Reynault, (che fu *trésorier-payeur*, ovvero, intendente delle finanze per opere edifici e cantieri dal primo gennaio 1570 al 30 dicembre 1570), dove si può trovare un pagamento su ordine di

¹³³ Come suggerisce anche Cordellier. CORDELLIER 2004 (b), scheda 27, p. 128.

¹³⁴ CELLINI 2004, II, XXVI.

¹³⁵ Nei *Comptes du Bâtiments du Roi*, che registrano i pagamenti effettuati dal primo gennaio 1541 (uso moderno; 1540 uso antico) al 30 settembre 1550, si trova il primo pagamento rintracciato per questa camera, a questa menzione ne seguono altre: due relative alle pitture, agli stucchi, e alle dorature. Marc Hamilton Smith ha individuato come *terminus post quem* per l'inizio della decorazione della sala la caduta in disgrazia di Anne de Montmorency (che l'aveva occupata fino a quel momento), avvenuta nel 1541 a causa di divergenze politiche con il re. Mentre il *terminus ante quem*, come aveva individuato Dimier, ci è fornito da un'acquaforte di Jean Mignon raffigurante una cornice in stucco datata 1544. SMITH 1991, p. 41; DIMIER 1900, p. 271; ALDOVINI 2005.

¹³⁶ *Ivi*.

Primaticcio di 250 livres, 12 sols, 6 deniers a Nicolò dell'Abate per pitture eseguite a Fontainebleau, fra le quali «vie et geste d'Alexandre en la camera appelé de madame Destampes au donjon»¹³⁷. Si è sempre pensato che le opere di Nicolò dell'Abate fossero quelle ancora visibili: *Alessandro e Talestri sul letto* e *Alessandro fa rinchiudere i libri di Omero*. In realtà il primo, come prova l'iconografia, nonché lo stile della documentazione grafica pervenuta, fa parte della prima campagna delle decorazioni risalente al 1540¹³⁸. Nella parete nord-ovest erano posizionate invece l'ovale con *Alessandro e Bucefalo*, *Alessandro incorona Rossana* e *Timoclea davanti ad Alessandro*. La ricostruzione del muro sud-est è ben più problematica: c'erano probabilmente *Apelle che ritrae Campaspe* e il *Banchetto di Alessandro*¹³⁹, mentre l'ovale con *Alessandro taglia il nodo gordiano* potrebbe essere un'invenzione ottocentesca di Abel de Pujol. Dove oggi si trova il *Banchetto di Alessandro* doveva trovarsi nel XVI secolo un camino, che venne distrutto nel XVIII secolo¹⁴⁰. Stando a quanto riportato dalle fonti¹⁴¹, la composizione che raffigurava *Alessandro accoglie Talestri e le Amazzoni* decorava proprio la parete sopra il camino, insieme alla *Mascherata di Persepoli*, per la quale non è specificata la collocazione. In base a questi dati Aldovini ha tentato un'ipotesi di ricostruzione del programma decorativo della parete. In base al tema raffigurato ne *La mascherata di Persepoli* (una scena di incendio), si è pensato che potesse essere proprio questa l'opera posizionata sopra il camino, accompagnata quale piccolo cartiglio dal *Banchetto di Alessandro*, e affiancata a destra dalla scena di *Alessandro accoglie*

¹³⁷ LABORDE 1877-1880, pp. 194-195. Per quanto riguarda l'iconografia va detto che, nel XVI secolo si diffuse un'immagine di Alessandro Magno non solo come grande condottiero, ma anche come valente amante. Gli episodi raffigurati da Primaticcio sono tutti riconducibili alla vita amorosa del condottiero, le fonti sono quelle classiche: Plinio il Vecchio, Plutarco, Quinto Curzio Rufo, Giustino, Luciano di Samosata. Probabilmente Primaticcio fu aiutato da un iconografo per la stesura del programma decorativo: Claude Chappuys *libraire e valet de chambre du roi*. ALDOVINI 2005, p. 170.

¹³⁸ All'epoca Nicolò non era ancora in Francia, dove arrivò negli anni Cinquanta. Cfr. QUINTAVALLE 1960.

¹³⁹ Questo non è quello oggi visibile, probabilmente l'originale era di dimensioni minori e in altra posizione.

¹⁴⁰ L'opera fu dipinta proprio in occasione della romazione del camino, quando la camera fu trasformata in troma delle scale. Cfr. ALDOVINI 2005, p. 169.

¹⁴¹ DAN 1642, p. 108; GUILBERT 1731, II, p. 55. Cfr. ALDOVINI 2005, p. 169, n. 43.

*Talestri e le Amazzoni*¹⁴². A prescindere dalla collocazione delle pitture, e dalla ricostruzione dell'originario programma decorativo, come si è visto lacunoso e piuttosto problematico, è importante sottolineare che dei dipinti *Alessandro accoglie Talestri e le Amazzoni* (figg. 11 e 14) e *La mascherata di Persepoli*, si conservano i due progetti di mano del Primaticcio. Sono proprio questi due progetti, sicuramente autografi e facenti parte della collezione di disegni del Louvre, ad avere numerosi tratti in comune con le maschere della Nazionale di Firenze.

Innanzitutto la tecnica esecutiva: l'uso della matita, nera o rossa; e quello dello stilo come traccia preparatoria. Ma non soltanto: le due maschere da Amazzoni (figg. 12-15) ricordano le guerriere raffigurate di fronte ad Alessandro, non solo per la tipologia, l'espressività, la posa, la corporatura, ma soprattutto per i modelli dei costumi, innegabilmente della stessa mano e riferibili alla stessa altezza cronologica.



Figura 11. Francesco Primaticcio, *Alessandro accoglie Talestri e le Amazzoni* (partic.), matita rossa, acquerellatura rossa, lumeggiature, tracciato preparatorio a stilo su carta (quadratura a matita nera), mm. 241x245 (misure dell'intero). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 8572).

¹⁴² ALDOVINI 2005, in partic. schede 48-49 a cura di Dominique Cordellier, pp. 172-175.



Figura 12. *Amazzone* (partic.), carta 47r.



Figura 13. *Amazzone* (partic.), carta 45r.

In particolar modo gli elmi, così elaborati, tracciati con la massima cura, quale tratto caratteristico e eccentrico del costume. Elmi corredati da visiera sagomata e sormontati da animali fantastici: serpenti dalla doppia testa e draghi.



Figura 14. Francesco Primaticcio, *Alessandro accoglie Talestri e le Amazzoni* (partic.).



Figura 15. *Amazzone* (partic.), c. carta 47r.

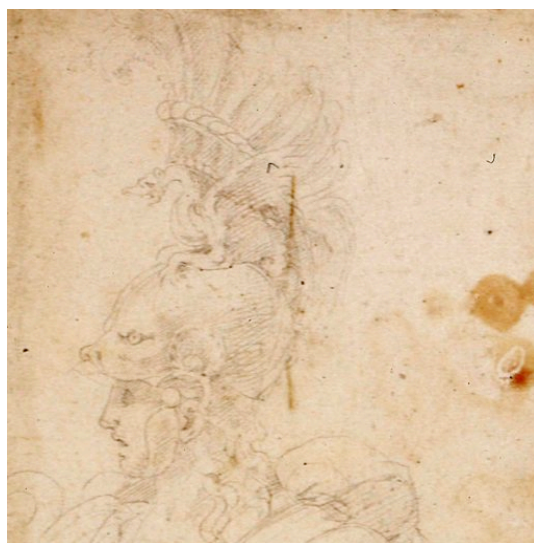


Figura 16. *Amazzone* (partic.), carta 45r.



Figura 17. *Perseo con la testa di Medusa* (partic.), carta 58r.

Un copricapo molto simile – dunque probabilmente della stessa mano – si ritrova anche nella carta 58r (scheda 17), raffigurante la maschera di *Perseo con la testa di Medusa* (figg. 17, 19); ma va detto che in questo caso il figurino ha un'impostazione completamente diversa:

la posa è frontale, anche se in torsione, e

la tecnica esecutiva prevede l'uso di tracce

di matita preparatoria, penna, nonché di acquarello per la definizione dei particolari. Anche la fisicità della figura più che i progetti per Fontainebleau, ricorda i disegni che Cordellier, datandoli fra il 1547 e il 1553, riconosce come progetti per il programma decorativo del castello di Anet¹⁴³. In particolare nella figura di Ippolito rappresentata in *Fedra e Ippolito* (fig. 19) e *Ippolito accusato da Fedra davanti a Teseo* (fig. 20), si possono riscontrare la stessa struttura esile della figura, e la stessa resa della muscolatura ben delineata con tratti sottili e brevi.

¹⁴³ Per la questione molto complessa del contributo di Primaticcio alla decorazione del castello di Anet, si veda CORDELLIER 2005(f).

Il tratto sottile, la figura molto esile e il linguaggio figurativo raffinato ed evoluto si ritrovano in altri due disegni della collezione fiorentina: il figurino raffigurante *Hermes* (c. 69r, scheda 29), quello della ninfa *Amadriade* (c. 59r, scheda 18), che per analogia possono essere ascritti allo stesso arco cronologico di realizzazione.



Figura 18. Francesco Primaticcio, *Fedra e Ippolito*, penna a inchiostro bruno, acquerello beige, lumeggiature, tracciato preparatorio a matita nera su carta, mm. 521x423 (misure dell'intero). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 8564).



Figura 19. Perseo con la testa di Medusa (partic.), carta 58r.



Figura 20. Francesco Primaticcio, *Ippolito accusato da Fedra davanti a Teseo* (partic.), penna a inchiostro bruno, acquerello beige, tracciato preparatorio a matita nera su carta, mm. 518x414 (misure dell'intero). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 8565).



Figura 21. *Amadriade* (partic.), carta 59r .



Figura 22. *Hermes* (partic.), Carta 69r.

L'impostazione della figura di Talestri (fig. 23) si ripete in molti figurini presenti nella collezione della Nazionale di Firenze, che sembra opportuno far risalire alla stessa mano e allo stesso periodo di realizzazione. È il caso della figura centrale nel primo dei due disegni che compongono la carta 44r (scheda 2, fig. 24), che ha la stessa struttura fisica e la stessa impostazione: con la lancia trattenuta col braccio destro e lo scudo impugnato nel sinistro.



Figura 23. Francesco Primaticcio, *Alessandro accoglie Talestri e le Amazzoni* (partic.).

Figura 24. *Figura allegorica della città di Roma* (?), carta 43r (partic.).

Figura 25. *La Fortuna* (partic.), carta 54r.

La stessa impaginazione viene ripetuta anche per la maschera della *Fortuna* (fig. 25, c. 54r, scheda 13), dove si ritrovano le stesse proporzioni nella figura: il capo piccolo, le spalle strette, il busto delicato e fragile, lievemente in contrasto con le anche molto pronunciate dall'aspetto solido, il peso del corpo poggiato su una sola delle gambe per dare alla figura un andamento sinuoso. E sebbene i costumi siano differenti fra loro, uno classicheggiante e l'altro con riferimenti alla moda cinquecentesca, hanno entrambi la stessa impostazione: la vita sottolineata da una cintura rigida e alta, e l'orlo della sottana che svolazza risalendo leggermente a causa del movimento. Questa volta però la differente cifra stilistica ci fa propendere per una datazione più avanzata del figurino.

Nel progetto per *La mascherata di Persepoli* (figg. 26-29), che raffigura un episodio della vita di Alessandro Magno raccontato da Plutarco ne *Le vite degli uomini illustri*, anche Cordellier nota la somiglianza con le tipologie costumistiche utilizzate per le maschere della Nazionale di Firenze¹⁴⁴.



Figura 26. Francesco Primaticcio, *La mascherata di Persepoli*, penna a inchiostro nero, acquerello grigio, lumeggiature, tracciato preparatorio a matita nera e stilo (quadratura a matita nera) su carta, mm. 255x303. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 8568).

¹⁴⁴ Cfr. ALDOVINI 2005, pp. 173-175, scheda 49 a cura di Dominique Cordellier.

Le figure in secondo piano, sul primo gradino della scalinata, indossano un particolare abito con cappuccio piumato (fig. 27), e tunica lunga fino alle caviglie, corredata da una pellegrina che scende fino al petto decorata da un rango di grosse nappe; il modo è analogo a quanto accade per il costume da *Upupa* (fig. 28, c. 49r, scheda 8), conservato alla Biblioteca Nazionale.



Figura 27. Francesco Primaticcio, *La mascherata di Persepoli*, (partic.).



Figura 28. *Upupa* (partic.), carta 49r.

Le figure in alto a destra hanno sul capo le corone di giunchi, *kalathiskos* (fig. 29), che venivano indossate dai ballerini che danzavano in occasione delle feste in onore di Artemide e Apollo. La stessa tipologia di copricapo si ritrova in due progetti per maschere della Nazionale, si tratta delle carte 52r e 67r (figg. 30-31)¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Schede 11 e 27.



Figura 29. Francesco Primaticcio, *La mascherata di Persepoli*, (partic.)

Figura 30. *Selvaggio a cavallo* (partic.), carta 52r.

Figura 31. *Sacerdote o dignitario orientale con copricapo di piume* (partic.), carta 67r.

Nel caso del *Sacerdote o dignitario orientale con copricapo di piume* (fig. 31, c. 67r, scheda 27) vanno fatte alcune considerazioni: è vero che – rispetto agli altri disegni per maschere sin qui ricordati – la realizzazione appare più frettolosa, ma l'impostazione è la stessa e la figura ancora una volta viene rappresentata di profilo mentre accenna un passo a sinistra. Inoltre la tecnica esecutiva, matita e penna con tracce di incisione a stilo, nonché le somiglianze dell'invenzione costumistica con quelle de *La mascherata di Persepoli*, ci pare possano essere elementi sufficienti a ricondurre anche questo figurino alla produzione dei primi anni Quaranta dell'artista bolognese. Stesse considerazioni valgono anche per carta 52r di Firenze (scheda 11), dove è visibile a completare il costume del *Selvaggio a cavallo* (fig. 30) un copricapo di giunchi molto simile a quello dei danzatori di Persepoli.

Un altro figurino mostra molte affinità con *La mascherata di Persepoli* e di conseguenza con la produzione primaticcesca degli anni Quaranta. Si tratta della *Discordia* (fig. 33, c. 56r, scheda 15), in cui si può rintracciare la stessa tecnica esecutiva: acquerello steso con piccoli tocchi e punti per sottolineare le luci e le ombre, e dare rilievo ai volumi (fig. 32)¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Questo aspetto è accennato anche in CORDELLIER 2004(b), scheda 33, p. 136.



Figura 32. Francesco Primaticcio, *La mascherata di Persepoli*, (partic.)



Figura 33. *La Discordia* (partic.) 56r .



Figura 34. *Portinsegna* (partic.), carta 60r.

Figura 35. Francesco Primaticcio, *Apollo*, Firenze, Uffizi.

Figura 36. Maestro di Cadmo (da Francesco Primaticcio), *Cadmo che fonda Tebe*, acquaforte, mm. 238x283 (misure dell'intero). Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes et de la Photographie.

Già Cordellier aveva sottolineato comunanze fra la *Discordia*, la *Fortuna* il *Portinsegna* e *Horoscope*. Della *Fortuna* si è già detto, e vorremmo accantonare per un attimo la figura di *Horoscope*, per parlare in prima battuta del *Portinsegna* (fig. 34)¹⁴⁷. Com'è accaduto per la *Discordia*, l'impostazione della figura non sembra, di primo acchito, avvicinarsi a quelle della produzione degli anni Quaranta; ma un'analisi più approfondita conferma quanto suggerito da Cordellier. Innanzitutto la posa: frontale e con il peso sbilanciato su un'unica gamba, che ricorda sia l'impostazione della figura di Talestri (fig. 23) che quella dell'*Apollo* conservato agli Uffizi (fig. 35, realizzato anch'esso nei primi anni Quaranta¹⁴⁸). In secondo luogo l'abito: vi si ritrovano le stesse nappe decorative, cifra distintiva di molti dei costumi visti sin qui e datati proprio agli anni Quaranta, e soprattutto la corazza che mostra chiari riferimenti alla statuaria classica che Primaticcio utilizzava come fonte di ispirazione per le sue opere e inseriva anche nei progetti per le decorazioni di Fontainebleau. In questo caso è possibile prendere come pietra di paragone quelli per *La Storia di Cadmo*¹⁴⁹. Tali progetti, perlopiù noti attraverso incisioni, sono databili agli anni Quaranta per analogia stilistica con i progetti per la camera della duchessa d'Étampes. Uno di questi in particolare, ovvero *Cadmo che fonda Tebe* (fig. 36), conosciuto attraverso un'incisione del Maestro di Cadmo, mostra una corazza costruita in maniera piuttosto simile a quella del *Portinsegna* (fig. 34). A queste maschere già messe in relazione fra loro da Cordellier, si può aggiungere anche quella della carta 66 (fig. 37, scheda 26). La quale, nonostante sia tracciata solo a matita, sembra avere una



Figura 37. *Tedofora* (partic.), carta 66r.

¹⁴⁷ C. 60r, scheda 19.

¹⁴⁸ BÉGUIN 1982, p. 32.

¹⁴⁹ Per l'analisi dettagliata dell'esecuzione e progetti per *La Storia di Cadmo* si rimanda a JENKINS 2005.

stessa impostazione fisica e una stessa tipologia costumistica.

La questione di *Horoscope* (fig. 38, c. 61r, scheda 20) è più complessa. La sua impaginazione è molto simile a quella della *Fortuna* (fig. 25): il busto più esile rispetto alle anche, lo sbilanciamento su una delle gambe a dare alla figura un andamento sinuoso, la coloritura ad acquarello steso per ampie campiture; ma il modo di definire i particolari del costume e la coloritura sembrano più sapienti, inoltre la corporatura risulta nel complesso più massiccia e solida. Queste stesse caratteristiche si ritrovano anche nei personaggi di altre quattro carte: 50r (fig. 39)¹⁵⁰, 51r (fig. 41)¹⁵¹, 57r (fig. 42)¹⁵² e 73r (fig. 40)¹⁵³; che insieme vengono a creare un piccolo *corpus*, probabilmente da attribuirsi per analogia alla mano di Primaticcio e forse addirittura pensato per una stessa occasione festiva.



Figura 38. *Horoscope* (partic.), carta 61r.



Figura 39. *Figura allegorica con testa di lupo* (partic.), carta 50r.



Figura 40. *Giove* (partic.), carta 73r.

¹⁵⁰ Scheda 9.

¹⁵¹ Scheda 10.

¹⁵² Scheda 16.

¹⁵³ Scheda 34.



Figura 41. *Cavaliere* (partic.), carta 51r.



Figura 42. *Amadriade* (partic.), carta 57r.

La datazione di queste maschere sembra dunque da ricondursi agli anni Cinquanta. Anche McAllister Johnson e Massenet, grazie all'esame calligrafico delle iscrizioni a corredo dei figurini, avevano ipotizzato una data di realizzazione molto avanzata per questi disegni¹⁵⁴. Nonostante la morte del suo primo protettore (1547) Primaticcio continuò a ricevere importanti incarichi dalla corte francese, compresi quelli per la realizzazione di feste e apparati cerimoniali. Bisogna dunque rifiutare l'idea che dopo il periodo di 'dominio' degli artisti italiani in Francia fortemente voluti da Francesco I, sia seguito un periodo di ostilità nei loro confronti a favore degli artisti autoctoni¹⁵⁵.

Mentre Primaticcio si occupava dei progetti per la camera della favorita del re, attendeva anche alla decorazione di due ambienti contigui,

¹⁵⁴ Le iscrizioni autografe dei disegni per maschere riconducibili alla mano dell'artista bolognese sono sempre in italiano. Le uniche eccezioni a oggi note sono la carta raffigurante *Horoscope* (c. 61r, scheda 20) e una tavola di Stoccolma raffigurante un *Uomo sotto un baldacchino* (Stoccolma, Nationalmuseum, inv. 868/1863). Questo elemento ha spinto i due studiosi ad ipotizzare per le due maschere una data di realizzazione compresa fra il 1563 e il 1570. LACLOTTE 1972, schede 191-192, a cura di William McAllister Johnson e Claude Massenet, pp. 169-171.

¹⁵⁵ FROMMEL 2005, pp. 25-26.

un portico e un vestibolo, noti come la *Porta Dorata*, del castello di Fontainebleau. Le vicende delle realizzazioni dei decori (stucchi, sculture e affreschi) sono piuttosto oscure; gli stessi *Comptes*, fonte primaria per dirimere le questioni cronologiche sulla realizzazione delle campagne decorative, in questo caso non si rivelano risolutivi. Tuttavia, seguendo Cordellier, possiamo ipotizzare per la realizzazione del portico una datazione compresa fra il 1535 e il 1541-1544. Soggetto della decorazione fu la storia di Ercole e della sua amata Onfale narrata da Ovidio nei *Fasti*. Fra gli studi del ciclo pittorico giunti fino a noi, ve n'è uno fortemente significativo ai fini di questo studio, si tratta di *Ercole travestito da donna da Onfale* (fig. 44)¹⁵⁶. La figura maschile sulla destra del foglio in particolare sembra molto vicina stilisticamente a quelle raffigurate nella carta 76 (fig. 43, scheda 36), sia per posa che per i tratti del viso. Il disegno di Vienna (fig. 44), considerato prima una copia, poi un'opera della bottega di Primaticcio, fu giudicato come autografo da Dimier, e oggi è questa l'ipotesi comunemente accreditata. Nello studio la figura del giovane uomo nudo ha un'impostazione michelangiolesca, tipica degli anni Quaranta¹⁵⁷. La stessa impostazione si ritrova anche in un altro progetto, un disegno per un fregio all'antica che probabilmente era stato realizzato per una decorazione in marmo da collocarsi nel *Cabinet du Roi* a Fontainebleau, realizzato fra il 1541 e il 1546 (figg. 45-46). Oltre a echi michelangioleschi sono molto comuni nella prima metà degli anni Quaranta riferimenti ai modelli derivati dall'antichità che Primaticcio ha potuto copiare a Roma¹⁵⁸: quali ad esempio cifre e moduli decorativi ripresi dalla Colonna Traiana¹⁵⁹. Proprio per queste ragioni sembra opportuno riferire alla produzione di questo periodo anche la carta 76r della Nazionale di Firenze con corteo di figure maschili in maschera.

¹⁵⁶ CORDELLIER 2004(c), scheda 46, pp. 157-158,.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ L'artista Bolognese, durante il suo lungo soggiorno in Francia, tornò molte volte in Italia, e proprio fra il 1540 e il 1542, si recò per ben tre volte a Roma. CORDELLIER 2005(d), p. 110.

¹⁵⁹ IDEM 2004(a), scheda 125, pp. 274-275.



Figura 43. *Corteo di maschere maschili* (partic.), carta 76r.

Figura 44. Francesco Primaticcio, *Ercole travestito da donna da Onfale* (partic.), penna a inchiostro bruno e matita nera su carta, mm. 274x435 (misure dell'intero). Vienna, Albertina Museum, Graphische Sammlung (inv. 1977).



Figure 45-46. Francesco Primaticcio, *Fregio all'antica* (partic.), penna a inchiostro bruno, tracce preparatorie a matita nera su carta, mm. 216x550 e 184x290 (misure dell'intero). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques invv. 8576, 8574).

Ulteriore conferma a questa ipotesi di datazione si ricava dal *pourpoint* della figura maschile alla sinistra del foglio della carta 76 (fig. 48). Si tratta infatti di un modello che si può datare a quest'altezza cronologica: con maniche ancora piuttosto ampie, ma già accollato e con leggera carenatura sul mezzo davanti; simile, nella concezione di massima, al giubbone-corazza del *Capitano con bastone di comando*, datato difatti al 1546 (fig. 47).



Figura 47. Francesco Primaticcio, *Capitano con bastone di comando* (partic.).

Figura 48. *Corteo di maschere maschili* (partic.), carta 76r.

Se la carta 76r (figg. 48-49) si può dunque situare nella prima metà degli anni Quaranta, la stessa datazione dovrà valere anche per la carta 75r (fig. 50, scheda 35) di Firenze, che presenta stesse caratteristiche esecutive e stilistiche: penna a inchiostro bruno stesa con tratto sottile e rapido, e acquarello bruno per sottolineare i volumi.



Figura 49. *Corteo di maschere maschili* (partic.), carta 76r.



Figura 50. *Carro* (partic.), carta 75r.



Figura 51. Francesco Primaticcio, *Gli antipodi: il globo terrestre con i carri di Apollo e Diana* (partic.), penna a inchiostro bruno, biacca, matita nera e rossa su carta, mm. 356x477 (misure dell'intero). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 8517).

L'acquarello in monocromo bruno è stato utilizzato da Primaticcio in numerosi studi e progetti risalenti alla metà degli anni Quaranta. In particolare si possono rintracciare assonanze stilistiche con alcuni disegni realizzati per progettare l'impianto decorativo della *Galleria di Ulisse* per Fontainebleau. Per quanto riguarda la carta 75 è forse possibile proporre un confronto e individuare una relazione con i progetti de *Gli antipodi: il globo terrestre con i carri di Apollo e Diana* e de *Il festino degli dèi*, entrambi riferibili alla

produzione del 1541-1547 (figg. 51-52).

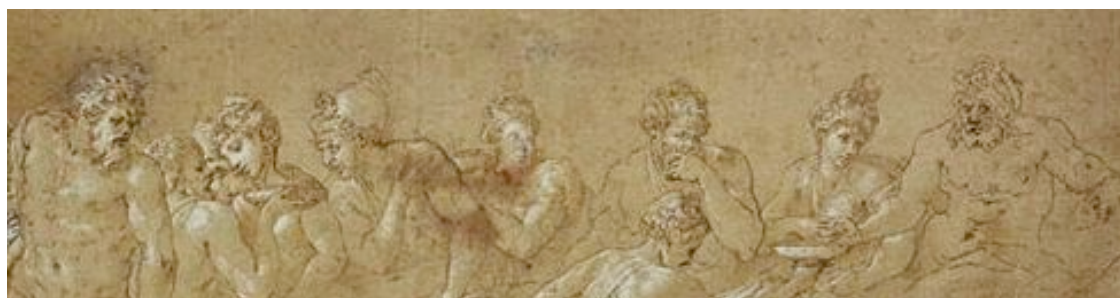


Figura 52. Francesco Primaticcio, *Il festino degli dèi* (partic.), penna a inchiostro bruno, tracce di matita nera, biacca su carta, mm. 336x442 (misure dell'intero). Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. RF 566).

La tecnica in monocromo si ritrova anche nella carta 71r (fig. 53, scheda 31). La tecnica esecutiva è piuttosto raffinata, con un uso particolare del colore: utilizzato per sottolineare i volumi di una veste assai elaborata. Se il disegno fosse effettivamente di Primaticcio (come sembra dall'iscrizione



Figura 53. *Sacerdote* (partic.), carta 71r.

autografa presente sul verso del foglio¹⁶⁰), si potrebbe pensare ad una data di realizzazione piuttosto avanzata fra il 1547 e il 1550.

È invece da far risalire alla produzione dei primi anni Quaranta il *Messaggero in abiti orientali* raffigurato nella carta 53r (fig. 54, scheda 12). Il disegno è in questo caso piuttosto frettoloso, anche se il costume è ben caratterizzato, con impaginazione molto simile a quella dei disegni descritti sinora: l'impostazione di profilo verso sinistra e la figura che si muove accennando un passo in avanti. La tecnica esecutiva, penna a inchiostro nero con leggerissima acquerellatura stesa per ampie campiture, è avvicinabile a quella usata per il figurino del *Selvaggio a cavallo* (fig. 55, scheda 11).



Figura 54. *Messaggero in abiti orientali* (partic.), carta 53r.



Figura 55. *Selvaggio a cavallo* (partic.), carta 52r.

Ulteriore supporto per la datazione si può trovare nel modello del suo *pourpoint*, con le piccolissime falde e il colletto già a listino, ma con la carenatura ancora appena accennata, di moda proprio in quel periodo. Inoltre, nonostante la descrizione non fughi completamente i dubbi, Cordellier propone di mettere in relazione questo costume con quelli descritti da Carlo Sarcati in una lettera del 17 marzo 1541:

¹⁶⁰ C. 71v, scheda 32.

Sua Maestà [Francesco I] non restò che ier sera non banchettasse e festa facesse nella quale intravennero molte maschere con belle livree e la maggior parte con turbanti alla turchesca. E Sua Maestà, il Reverendissimo di Lorena e Reverendissimo nostro [Ippolito d'Este] erano conci sì che comparevanno bene. Monsignor d'Orliens con quattro o cinque de' suoi nelli turbanti loro aveanno una spera e di vari colori erano abigliati. Non si sa mo' per qual causa si facesse il detto banchetto così all'improvviso e festa, la qual tenero longa¹⁶¹.

La stessa lettera viene utilizzata da Cordellier, per descrivere anche l'altro costume di *Turco* presente fra i disegni della Nazionale, quello raffigurato nella carta 55r (scheda 14). L'impostazione in questo caso è diversa: la posa frontale, le braccia allargate, una della quali sembra reggere un'asta, una coloritura molto marcata, anche se stesa in ampie campiture, talvolta non troppo precisa. In effetti anche se, come si è già detto, la lettera non è in grado di sciogliere i dubbi riguardo lo spettacolo di riferimento, anche in questo caso la datazione ai primi anni Quaranta sembra convincente: per l'uso di un tratto piuttosto marcato, tipico della produzione di questi anni; per il volto mascherato della figura che presenta forti affinità con quello della *Fortuna*¹⁶²; per la tecnica esecutiva piuttosto frettolosa, che ha forti comunanze con quella usata nel figurino del *Messaggero in abiti orientali*¹⁶³.

Le carte analizzate sin qui, probabilmente, non sono le più antiche realizzate da Primaticcio. Cordellier mette in relazione la carta 43r (fig. 56, scheda 1), raffigurante un *Messaggero*, con il costume descritto nella lettera – già più volte ricordata – che Lodovico da Thiene scrisse al duca di Ferrara il 25 febbraio 1542¹⁶⁴. Ovviamente l'accostamento è molto suggestivo, ma la descrizione dei costumi non è così precisa da non

¹⁶¹ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 16, Carlo Sarcati al Duca di Ferrara, Blois, 17 marzo 1541; VENTURI 1881, p. 29; Venturi 1889, pp. 376-377; POPE-HENNESSY 1986, p. 105; OCCHIPINTI 2001 (b), doc. n. XCIII, p. 60; CORDELLIER 2004(b), pp. 127-128, scheda 26; IDEM 2005(b), pp. 108-109, scheda 15.

¹⁶² Cfr. c. 54r, scheda 13.

¹⁶³ Cfr. c. 53r, scheda 12.

¹⁶⁴ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, Parigi, 25 febbraio 1542; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. CIII, pp. 69-74.

lasciare dubbi. Le assonanze stilistiche con le carte che fin'ora siamo riusciti a datare è evidente; ma il disegno, tracciato a penna con inchiostro nero, presenta un'esecuzione meno attenta, più frettolosa e sommaria; e la veste è meno fantasiosa e più rigida. Questo *modus operandi* è in parte riscontrabile anche nelle carte 68 (fig. 57, scheda 28), 70 (fig. 58, scheda 30) e 72 (fig. 59, scheda 33).



Figura 56. Messaggero (partic.), carta 43r.



Figura 57. Saturno, carta 68r (partic.).



Figura 58. Sacerdote o dignitario orientale (partic.), carta 70r.



Figura 59. Vittoria (partic.), carta 72r.

Per questo non è troppo azzardato pensare che questi quattro costumi siano stati progettati prima degli anni Quaranta, in un'epoca in cui le influenze di Giulio Romano sull'opera di Primaticcio erano ancora piuttosto insistenti. È vero che siamo nel campo delle suggestioni, ma come non pensare alla vicinanza fra la figura della carta 43r (figg. 56, 60)¹⁶⁵ e il portalettere raffigurato in *Cesare ordina di bruciare le lettere di Pompeo* a Palazzo Te, il cui progetto è oggi conservato in Francia (fig. 61)¹⁶⁶? Stessa tipologia di costume, con la tunica all'antica e stessa cassetta portalettere. Come non notare inoltre le assonanze fra la figura alata di carta 72r (una Vittoria?)¹⁶⁷, con quelle modellate dallo stesso

¹⁶⁵ Scheda 1.

¹⁶⁶ BELLUZZI e SGRILLI 1998, II, scheda 844, pp. 443-445.

¹⁶⁷ Scheda 33.

Primaticcio su progetto di Giulio Romano nella Camera degli Stucchi a Palazzo Te (fig. 62)¹⁶⁸?



Figura 60. *Messaggero* (partic.), carta 43r.



Figura 61. Giulio Romano, *Cesare ordina di bruciare le lettere a Pompeo* (partic.), penna a inchiostro bruno, acquerello in monocromo su carta, mm. 244x528 (misure dell'intero). Parigi, Louvre, Département des Arts graphique (inv. 3546).



Figura 62. Francesco Primaticcio (su progetto di Giulio Romano), *Camera degli Stucchi* (partic. della lunetta). Mantova, Palazzo Te.

¹⁶⁸ BELLUZZI e SGRILLI 1998, I, pp. 394-423. La decorazione è data da Vasari a Primaticcio e Giovan Battista (scultura), tuttavia l'attribuzione non è suffragata dai pagamenti, che tacciono al riguardo.



Figura 63. Giulio Romano, *Senatori a cavallo*, localizzazione ignota.

È stato sottolineato di recente come Primaticcio, prima della morte del Rosso, risentisse ancora moltissimo delle formule compositive del suo maestro, come avviene per esempio nell'impianto architettonico-decorativo della *Chambre du Roi*¹⁶⁹. Se il parallelo vale per le corniciature e le decorazioni a stucco, si può correttamente ricercare una sua influenza anche nei costumi. Essendo un dato di fatto che Francesco I volesse a sé in Francia Giulio Romano, il quale invece gli mandò il più valente fra i suoi collaboratori, non si sbaglia di molto pensando che Primaticcio nei primi anni di permanenza in Francia, e per i primi incarichi importanti ottenuti dalla corte, si sia servito – come primaria fonte di ispirazione - di

¹⁶⁹ FROMMEL 2011, in partic. p. 132. Si veda anche MCALLISTER JOHNSON 1969.

quanto fatto, imparato e visto a Mantova. Oltretutto sembra che la sua prima commissione francese sia stata quella di consegnare nelle Fiandre una serie di cartoni, ordinati l'11 luglio 1532 dallo stesso Francesco I al Romano; questi dovevano servire per la realizzazione degli arazzi rappresentanti le *Storie di Scipione l'Africano* (figg. 63-64)¹⁷⁰. Indubbiamente Primaticcio ne vide i modelli e, probabilmente, ne realizzò alcuni assieme al loro inventore.



Figura 64. Giulio Romano, *I littori e i suonatori del trionfo di Scipione*, penna a inchiostro bruno, inchiostro acquerellato, tracciato preparatorio a matita nera su carta, mm. 429x575. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 3542).



Figura 65. *Corteo di tre personaggi in maschera: Leone, Cerbero e Ariete (partic.)*, carta 77r.

¹⁷⁰ HARTT 1958; BACOU 1978; JESTAZ 1978.

Conferma all'ipotesi di una certa influenza di Giulio Romano sul suo collaboratore si può riscontrare in un'altra carta della Nazionale: la carta 77 (fig. 65, scheda 37), che raffigura una sfilata di tre personaggi che si muovono verso sinistra, uomini con maschera ferina intenti a consegnare piatti e vassoi. Il primo ha un travestimento da leone, il secondo da cane tricefalo, il terzo da ariete. Come ha notato anche Cordellier, non è difficile vedervi tre delle figure mitologiche protagoniste delle imprese erculee¹⁷¹: il leone di Nemea, Cerbero e l'ariete premio per la vincita della lotta contro Antagoras. La conferma dell'attribuzione a Primaticcio, non avviene in questo caso solo su base stilistica, ma anche grazie alle iscrizioni, le quali, tracciate con lo stesso inchiostro utilizzato per il disegno, sono riferibili alla grafia del bolognese. Questo disegno, come già sottolineato, sembra debitore delle invenzioni di Giulio Romano; non tanto per la tecnica esecutiva e la cifra stilistica quanto per l'invenzione dei costumi. Confrontando i progetti per la camera degli stucchi di Palazzo Te e quelli per la gli arazzi con le Storie di Scipione (figg. 63-64), risulta evidente che i costumi di alcuni personaggi servano da ispirazione o addirittura siano trasposizioni piuttosto fedeli di quelli raffigurati nella carta della Nazionale (fig. 65).

Le forti concordanze con le invenzioni del Romano potrebbero indicare, anche in questo caso, una data di esecuzione piuttosto precoce, riferibile alla fine degli anni Trenta del Cinquecento. Tale ipotesi concorderebbe con quanto affermato da Cordellier, che mette in relazione questa carta¹⁷² con la 78r, simile per tecnica esecutiva e impaginazione, raffigurante un corteggio con *Fauno*, *Sylvano* e *Pan* che portano piatti e vassoi (fig. 66, scheda 38). Costumi simili sono descritti in una lettera datata 23 gennaio 1539:

Gli abiti di questa mascherata la fecero invero molto onorevole e bella, ma onoratissima e bellissima la facevano i personaggi che intravvennero in essa.

¹⁷¹ Primaticcio doveva esserne ben al corrente, poiché le dipinse anche nel ciclo decorativo del vestibolo per la Porta Dorata. CORDELLIER 2005(b), p. 108, scheda 14.

¹⁷² C. 77r, scheda 37.

I satiri erano il re di Navarra, Monsignor Dolfino, Monsignor d'Orleans, il Cardinal Lorena e Monsignor Contestabile¹⁷³.

L'interpretazione piuttosto suggestiva ignora quanto ipotizzato dall'analisi calligrafica proposta da McAllister Johnson e Massenet, grazie alla quale i disegni erano stato datati dai due studiosi fra il 1552 e il 1554¹⁷⁴. Senza pretendere di dirimere la questione, si propongono alcuni confronti con immagini di satiri rintracciabili nei progetti di Primaticcio. Il primo è un disegno risalente alla prima metà degli anni Trenta. Si tratta di un progetto per la Camera del Re a Fontainebleau, alla cui decorazione Primaticcio lavorò come stuccatore e pittore fra il 1533-1535¹⁷⁵. Il volto di Priapo (fig. 67)¹⁷⁶ ha alcuni tratti in comune con i volti satireschi della carta 78r. Ancora più significativo è uno dei disegni che servirono alla progettazione dell'impianto decorativo per il vestibolo della Porta Dorata, decorato fra il 1541 e il 1543, e che, come ha tentato di dimostrare Wilson-Chevalier, illustrava i canti XIV e XV dell'Iliade. Tale progetto, *Era da Morfeo* (fig. 68)¹⁷⁷, mostra alcune figure maschili con tratti e espressività molto vicine a quelle rappresentate nella carta della Nazionale (c. 78r, fig. 66), sicuramente tracciate dalla stessa mano.



Figura 66. *Fauno, Sylvano e Pan* (partic.), carta 78r.

¹⁷³ (Doc. I.11) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 638, Marcantonio Bendidio alla Marchesa di Mantova, Parigi, 23 gennaio 1539; CHÂTENET 2002, p. 130; CORDELLIER 2005(b), pp. 124-125, scheda 22.

¹⁷⁴ LACLOTTE 1972, scheda 193 a cura di William McAllister Johnson e Claude Massenet, p. 171,

¹⁷⁵ CORDELLIER 2005(a).

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 82-85, scheda 6.

¹⁷⁷ IDEM 2004(c), scheda 50, p. 162; WILSON-CHEVALIER 1988.



Figura 67. Francesco Primaticcio, *Erma di Priapo* (partic. delle *Storie di Proserpina ed erme di Priapo, Cerere, Cibele e Bacco*), penna e inchiostro bruno, acquerello bruno, lumeggiature, matita nera su carta, mm. 300x772 (misure dell'intero), Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques (inv. 3497).

Figura 68. Francesco Primaticcio, *Era da Morfeo* (partic.), penna a inchiostro bruno, matita nera e rossa, tracce di stilo, su carta, mm. 222x333 (misure dell'intero). Firenze, Uffizi, GDSU (inv. 695 E).

3. Ipotesi di definizione dell'ambito spettacolare

Il compito di attribuire a ogni singolo figurino lo spettacolo di appartenenza è arduo, da un lato a causa dell'arco cronologico di riferimento piuttosto lungo e denso di eventi spettacolari, dall'altro perché la grande mole di fonti documentarie è talvolta difficile da gestire o interpretare alla luce dei singoli documenti figurativi; inoltre in molti casi ci si imbatte in una grande ripetitività tipologica di maschere o figure allegoriche. Tuttavia, poiché i figurini di Primaticcio conservati a Firenze (insieme a quelli di Stoccolma, che risalgono alla stesa epoca) rappresentano la più antica testimonianza di questo tipo di materiale per il teatro¹⁷⁸, vale la pena cercare di inquadrarli nelle occasioni spettacolari per le quali avrebbero potuto essere stati ideati.

Molte delle carte conservate presso la Biblioteca Nazionale hanno caratteristiche stilistiche comuni, ma le assonanze non si limitano alle tecniche esecutive; si possono infatti individuare anche forti concordanze contenutistiche e costumistiche fra i vari progetti.

Uno dei dati fondamentali che emerge dalla lettura dell'intero *corpus* grafico di Primaticcio, e di conseguenza dalla lettura dei figurini per maschere, è il costante rapporto con le fonti classiche, che l'artista conosceva sia direttamente (avendo soggiornato più volte a Roma), che indirettamente grazie all'apprendistato presso Giulio Romano e al contatto con gli umanisti più noti del tempo.

Questa sensibilità nei confronti del mondo antico si addiceva perfettamente a una grande corte rinascimentale, quale era quella francese del XVI secolo. Scorrendo le fonti dell'epoca, i programmi iconografici, le descrizioni ufficiali, i resoconti degli ambasciatori, ci si accorge che non c'è occasione in cui non vengano nominate e rappresentate divinità, eroi o personaggi ispirati al mondo antico,

¹⁷⁸ Bisogna ricordare fra gli esempi di questo genere i lavori di Rosso Fiorentino e Perino del Vaga, tutti però in monocromo. Mentre i figurini a colori di Primaticcio sono i più antichi esempi di questo tipo di materiale per il teatro. CORDELLIER 2005(b), p. 106.

utilizzati spesso come metafora della società contemporanea, in perfetto accordo con i principi delle teorie evemeriste¹⁷⁹.

Infatti l'unica maschera della serie fiorentina fino ad oggi esattamente attribuita è proprio una divinità greca, *Imeneo con due fiaccole accese*¹⁸⁰, che apre la mascherata nuziale in onore di Claude de Clermont barone di Dampierre e Jeanne de Vivonne de la Châtagneraie (febbraio 1542). Grazie all'analisi stilistica si è potuto avvicinare l'impostazione e la tecnica esecutiva di questo figurino ad altre quattro carte (45r, 47r-49r, schede 3, 5-8), e ci si è spinti a ipotizzare una data di esecuzione analoga¹⁸¹. Dalle fonti esaminate riguardo gli spettacoli del carnevale del 1542, non arriva nessuna smentita a questa ipotesi, poiché le descrizioni dettagliatissime solo per alcuni abiti, lasciano ampio margine attributivo per gli altri; nello stesso matrimonio di Claude de Clermont dove sfilò Imeneo, parteciparono «molti altri [che] avevano abbigliamenti de diverse sorte, ricchi e tutti pomposi, li quali per non avere in sé significato si pigliano fatica per scriverli»¹⁸². Tuttavia questo fastoso matrimonio non fu l'unico evento del periodo:

Ieri sera [26 gennaio 1542] si fece una bella festa, e vi andarono il signor nunzio e io, dove vedesimo gran quantità di belle maschere assai riccamente vestite, chi da turchi, chi da greci, chi alla cingalisca, chi quasi da chiusse, ma in tanta confusione che non si può discernere bene gli abiti loro¹⁸³.

¹⁷⁹ BARDON 1963; EADEM 1974; e soprattutto MAMONE 2003(a), pp. 81-105

¹⁸⁰ Scheda 4.

¹⁸¹ Oltre alle schede si vedano pp. 21-26.

¹⁸² ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, Parigi, 25 febbraio 1542; OCCHIPINTI 2001, doc. CIII, pp. 69-74.

Questa peraltro non è l'unica affermazione di questo genere che si incontra nei carteggi diplomatici; in occasione delle stesse feste si può leggere: «Altri vi furono infiniti, li quali aveano abiti ricchissimi, come se è detto di sopra, ma per esser senza significati, ancor che fussino ricchissimi, non pigliarò fatica di scriverli» (ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, Leone, 26 settembre 1541, OCCHIPINTI 2001, doc. n. C. p. 68.); «Et ivi dopo cena se videro molte, e riccamente vestite mascarate di tante, e sì confuse sorte chi io non le saprei dire distintamente» (**Doc. I.25**) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 639, [Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova], s.l., [febbraio] 1542).

Su mascherate e balli durante il regno di Francesco I si veda MCGOWAN 2008, in partic. pp. 133-143; pp. 143-150 per il regno di Enrico II; pp. 151-182 per il regno di Caterina de' Medici.

¹⁸³ (**Doc. I.24**) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 639, [Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova], s.l., 27 gennaio 1542.

La citazione è piuttosto significativa in quanto vi si ricordano abiti da greci di classica ispirazione, che si potrebbero accordare con le figure delle Amazzoni. Bisogna però ricordare che quella dell'Amazzone era una figura ricorrente nelle occasioni festive, anche in quelle ufficiali; medaglioni raffiguranti le mitiche guerriere si trovano su uno degli archi trionfali allestiti per la venuta di Carlo V nel 1539¹⁸⁴; nove anni più tardi, Caterina de' Medici per la sua entrata a Fontainebleau nel 1548 fu accompagnata:

puor des chevalier (...) vestus en amazones (...). Lesdites amazones preseterent aux dames des escus d'or entaillées, desquels le chef estoit une test de Janus et dedans une porte double, don't la moitié se pouvoit ouvrir, l'autre non. Au dessus, pur tymbre, y avoit deux chapeaux, l'un peuplier, l'autre d'olivier, d'ou pendoyent des branches, qui environnoyent l'escu en façon d'ordre, entralacées d'un escriteau ou il y avoit ce mot: *et Bello et Pace*¹⁸⁵.

In particolare l'ultima regina delle Amazzoni è un soggetto molto frequentato: a Stoccolma è conservato un disegno dello stesso Primaticcio che ritrae Talestri insieme ad Alessandro Magno (fig. 69)¹⁸⁶; mentre nel 1558 è protagonista di una pittura ideata da Jodelle per essere installata durante l'entrata a Parigi, prevista per festeggiare la riconquista di Calais:

L'orgueil d'Algleterre (...), estoit suivi de la destinée du mesme païs, que j'avois voulu esprime par la figure suivante, y faisant peindre un Alexandre, de mesme sorte aussi que nous pouvons retirer des medailles antiques, baisant et accollant une Royne figuree en Amazone, de mesme sorte aussi que les antiques nous l'ont montré: laquelle representoit la derniere Royne

¹⁸⁴ *Sensuivent les triumpantes et honorable entrées* 1539, p. C1v. Per la cronologia completa degli eventi GACHARD 1874-1882. Per gli aspetti cerimoniali si vedano PAILLARD 1879; JACQUOT 1960; SAULNIER 1960; YATES 1960; e il recente saggio di KNECHT 2002.

¹⁸⁵ SAINT-GELAIS 1970, I, p. 162.

¹⁸⁶ DIMIER 1900, p. 460, n. 189; LACLOTTE 1972, scheda 187 a cura di William McAllister Johnson e Claude Massenet, p. 167; *French Drawings* 1976, scheda 52; MCGOWAN 2008, p. 57, fog. 2.12.

des Amazones, qui pour le desir qu'elle eut de coucher avec Alexandre, perdit la brave regne de ses courageus et victorieuses femmes¹⁸⁷.



Figura 69. Francesco Primaticcio, *Alessandro e Talestri*, penna a inchiostro bruno, acquerello policromo, tracce preparatorie a matita nera, su carta, mm. 253x399. Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 848/1863).

L'elemento più caratteristico ed elaborato del costume delle Amazzoni (cc. 46r e 48r, schede 4 e 7) è sicuramente l'elmo, con cimiero in forma animalesca. Questo tipo di celate in cui l'artista riversava tutto il proprio estro e la propria fantasia sono molto comuni in tutto il *corpus* grafico di Primaticcio. E proprio l'elmo doveva essere considerato un elemento caratterizzante del costume poiché molto spesso attraeva l'attenzione degli spettatori. La conferma si trova in numerose testimonianze coeve¹⁸⁸ dove talvolta i copricapo sono descritti in maniera

¹⁸⁷ JODELLE 1968, II, p. 236.

¹⁸⁸ «In questa corte non si attende ad altro che darsi bontempo tutto l' di in giostre, feste con bellissime mascarate sempre diverse quando da romani imperadori, quando da

puntualissima: «il centauro avea uno capello quasi in forma di celata, che de' nanzi facea due punte a guisa di forbice, sopra del quale capello ci era uno serpente che da un lato e dall'altro invezze delle alli avea dui grandissimi penacchi»¹⁸⁹; «le morrion en teste bien gravé & doré sur la reste duquel & au lieu de plumail, s'estendoit ung serpent ou aultre bestion d'or bien cizelé & buriné par art d'orfauerie»¹⁹⁰.

Proprio quest'ultima descrizione ricorda molto l'elmo a corredo dell'armatura di *Perseo con la testa di Medusa* (c. 58r, scheda 17). Un tale soggetto potrebbe apparire macabro, e più adatto ad un corteo cerimoniale che ad una mascherata: ma in realtà temi simili si potevano facilmente incontrare anche in occasione di matrimoni, come nel caso delle feste per le nozze di Mademoiselle d'Avrilly (febbraio 1546) quando alcuni gentiluomini comparvero nella sala da ballo vestiti «in abito di Davit, con cazzafrusto in mano e la testa di Golia atacata alla cintura» e «monsignor Delfino, monsignor d'Umala e monsignor della Vale in abito da Oloferne, o da Golias, come vogliono dire alcuni. Era foggia di un gigante senza testa, la quale loro portavano per li capeli in mano con lume di dietro»¹⁹¹. Ma, anche se la datazione alla seconda metà degli anni Quaranta potrebbe adattarsi perfettamente con lo stile del disegno, nella lettera che descrive questo matrimonio non è citata nessuna maschera di Perseo; la figura si trova invece rammentata nella descrizione di un quadro figurativo pensato da Jodelle nel 1558, in occasione di un'entrata solenne a Parigi: «Persée, ayant ses ailles au dos, volant dedans l'air, tenant le glaive dans l'un des poings, et le chef de Meduse dans l'autre»¹⁹².

Tutte queste celate si trovano spesso a corredo di un elaborato abbigliamento all'antica costituito da corsaletti o armature complete:

archibuseri con certe camisotte alla moderna e cellate all'antica». (**Doc. I.16**) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 639, Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova, Fontainebleau, 9 gennaio 1541.

¹⁸⁹ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al duca di Ferrara, Parigi, 25 febbraio 1542; OCCHIPINTI 2001(b), Doc. CIII, p. 72.

¹⁹⁰ PRÉFACIER 1550, p. 25.

¹⁹¹ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 43, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Parigi, 7 febbraio 1546; OCCHIPINTI, doc. n. CLXXXIX, p. 126.

¹⁹² JODELLE 1965, II, p. 235.

Et premierment venoit quatre ieunes Pages de la Nation Luquoise habbillez à la mode de l'antique cavallerie romaine comme de corselletz d'un fin drap d'argent artificiellement umbragé, agros tymbre sur les espaules bouffantz de toile d'argent, sur lesquelz estoient attachez gueulles de Lions: petit haulz de chauffes venantz iusques à demy cuisse, petite masquines sur le genoulx: & par dessus un paludament militaire, qui est un manteau pareil à celluy, que les Bohemiens portent auiourdhuy, toutesfoys court iusques aux genoulx, & lequel estoit de toile d'argent la plus subtile & doslié, qu'on scaurit trouver, bordée tout autour d'un petit bord de frange de soye noire: & semé par dessus de petit boutons noirs à deux doigtz l'un de l'autre: lequel [B3r] manteau estoit noué sur l'espaule droicte, & rebrassé sur l'autre le demourant du corps tout nud, comme bras & iambes, & la teste à cheveulx crespez à la cesariane¹⁹³.

La dettagliatissima descrizione prosegue nelle pagine successive:

Mais tous ceulx de sa bande & des gentz de cheval avec un trop plus grand imitoient plus proprement la forme du corps d'un Allecret d'auiourduy. (...) Et dessus chasque espaule de deux courroies, comme d'un corselet, la dessouz plu large & rouge, selon le faye: la dessus toute d'or à gros boutons garnis de pierrerie & aultre riche estosseure. Au plus hault de la poytrine droict au milieu, & au dessouz du tissu ou passement estoit attaché une grosse teste de lion, aux uns toute d'or [C3r] à plusieurs d'argent doré serrant une boucle d'or entre les dentz, & en lieu d'yeulx, dyamantz, rubys, ou grosses perles: & une autre pareille teste entre les deux espaules. Aux anneux desquelles pareille estoient attachees à plusieurs grosses chaines d'or, & à maintz autres deux tissus, ou corroies de velours, ou satin cramoisy garnies de boutons estoffez de divers enrichissementz. Au bout desquelles pendoit la petite cymeterre expressément forgé de duex piedz & demy pour le plus: dont le pommeau estoit d'une teste de lyon ou griffon d'or, les yeulx & langues de pierrerie: & pour la garde une teste de bouc sauvage, les cornes duquel estoient estendues, & servoient de croisee: & le bout d'une masque de beste estrange, par la guile de laquelle issoit le bout de la gaine, qui estoit de velours ou satin cramoisy rouge, & servoit de languette¹⁹⁴.

¹⁹³ *La magnificence de la superbe et triumphante entrée* 1548, pp. B2v-B3r.

¹⁹⁴ *Ivi*, pp. C2r-C3r.

Le armature qui descritte furono progettate e realizzate per un evento celebrativo di grande importanza: l'entrata di Enrico II e Caterina de' Medici a Lione, avvenuta nel 1548¹⁹⁵. Armature simili si ritrovano due anni più tardi per l'entrata dei sovrani a Rouen, dove un manipolo di diciotto uomini indossava:

ung corselec d'ung clair drap d'argent artificiellement umbrage, à gros tymbres sur les espaulles, bouffans de toile d'argent rayée, sur lesquelz corfeletz tant deuant que derrière & sur les espalles, estoient brodées de fil d'or de relief gueulles de lyons sur ung croissant d'argent eslevé & à lendroit des coudes & genoulx, petites masquines ou moresques, brodez de semblable guypure d'or, qui donnoit une singuliere grâce au mouvement & desmarche, le hault de chausses de drap d'argent raz decouppé & renoué de boutons d'or, les botines de drap d'or, umbragez sur la greue de fil d'argent traict, lesquelles esestoient doublez de velours verd billeté de sferiques d'or & de perles. De chascune gueulle de lyon pendoit une houppe de fil d'or, enrichie de perles & rubis. Le morrion en teste bien graué & doré sur la reste duquel & au lieu de plumail, s'estendoit ung serpent ou aultre bestion d'or bien cizelé & buriné par art d'orfauerie, le premier reng portoit grandes efpées a deux mains pollyes & dorées, don't par foys ilz s'escrimoient d'une si grande dexterté, que les gladiateurs consommees en leur art, ny eussent trouvé que reprendre, les aultres prochains rengz portoyent en escharpe la cymeterre ouvree d'orfauerie par la garniture, le fourreau de velours blanc umbrage d'une vignette de fil d'or, au bras gauche portoient la targe ou imbraciature ennoblye d'hyltoires de platte peinture, ou à demy rellief¹⁹⁶.

È interessante notare quanta cura e lavoro fosse dedicato ad ogni più piccolo particolare della realizzazione dei costumi, considerati evidentemente parte essenziale per la buona riuscita delle parate cerimoniali. Tutte queste armature e corsaletti hanno chiaramente come fonte di ispirazione i modelli classici ed è probabile che fossero molto

¹⁹⁵ Per l'analisi dell'evento COOPER 1999; SCÈVE 1997.

¹⁹⁶ *Deduction du sumptueux ordre de Rouen 1550*, p. 25. MCGOWAN 1968; MCGOWAN [1973].

simili ai progetti conservati nella collezione fiorentina della Biblioteca Nazionale (figg. 70-71, cc. 60r, 62r-63r, 65r)¹⁹⁷.



Figura 70. *Costume di Cesare trionfante* (partic.), carta 63r.



Figura 71. *Elmo e Corazza* (partic.), Carta 65r.

Le *entrées* erano organizzate come un lungo corteo che sfilava attraverso un percorso prestabilito che si snodava lungo la città. Lo spazio urbano durante queste occasioni si trasformava completamente: diveniva un vero e proprio palcoscenico pronto ad ospitare una messa in scena spesso molto sontuosa, fatta di tappezzerie, archi trionfali, statue, tavole dipinte dove spesso agivano personaggi in maschera (talvolta mossi da orditure drammaturgiche anche piuttosto complesse) e automi¹⁹⁸. Durante questo tipo di occasioni si incontrano più volte figure classicheggianti e allegoriche.

Alcuni dei figurini conservati presso la Biblioteca Nazionale di Firenze possono essere letti proprio alla luce di questo contesto. La carta

¹⁹⁷ Rispettivamente schede 19, 21-22 e 25.

¹⁹⁸ Alcuni esempi di possono trovare in: **(Doc. I.34)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 640, Giorgio Conegrani al Duca di Mantova, Château Beynes, 6 agosto 1547. **(Doc. I.38)** *Ivi*, b. 641, Entrata del Re a Troyes, marzo 1548; **(Doc. I.39)** *Ivi*, b. 641, L'entrata a Digione, luglio 1548; **(Doc. I.41)** *Ivi*, b. 641, L'entrata a Lione, 4 ottobre 1548; **(Doc. I.51)** *Ivi*, b. 643, Ercole Strozzi alla Duchessa di Mantova, Entrata del Re a Rouen, primo ottobre 1550. Sulle entrate trionfali in Francia si vedano: CHARTROU 1928; GUENÉE e LEHOUX 1968; BRYANT 1986; IDEM 1990; *Les entrées: gloire et déclin d'un cérémonial* 1997; MCGOWAN 2000, pp. 321-342; *French ceremonial Entries* 2007.

44r (scheda 2) mostra tre figure: due classicheggianti (allegoria della città di Roma), una orientaleggiante (forse, allegoria della città di Siena), che – almeno a giudicare dalla posa statica – potrebbero essere progetti per statue di gesso o cartapesta da collocare proprio sugli archi trionfali, ricchi in genere di questo tipo di decorazioni¹⁹⁹. Anche la figura della *Vittoria* (c. 72r, scheda 33) – dal significato simbolico fin troppo esplicito – deve essere stata pensata per un’occasione simile. Effigi della Vittoria si trovano durante il percorso dell’entrata a Troyes nel 1548, e per ben due volte a Lione, nello stesso anno²⁰⁰.

Come spiega lo stesso Primaticcio nell’iscrizione autografa a corredo del figurino²⁰¹, il braccio che sostiene la vela della maschera della *Fortuna* (c. 54r, scheda 13) è un braccio artificiale, costruito per far sì che l’attore non si stancasse a causa del peso da sostenere. Il soggetto e il tipo di meccanismo, utilizzato per apportare una misura di praticità al travestimento, lasciano supporre che anche questo figurino sia stato concepito per un corteo cerimoniale. Un esempio di rappresentazione della Fortuna si trova nell’entrata a Digione di Enrico II: «vi era un altro palco, coperto de fini razi di seta, et sopra di esso tre sedie dorate, nell’una de quali sedea Fortuna, con la rotta in mano dove si voltava sempre, e la veste, et i capigli lisci»²⁰². Mentre un’impostazione simile a questa figura, anche se in versione maschile, si ritrova a coronamento di un arco trionfale (fig. 72) per l’entrata a Parigi di Enrico II nel 1549:

¹⁹⁹ Durante l’entrata a Lione, ottobre 1548, sfilarono immagini di «Donzelle [che] avea scritto sopra i capi loro gli nomi delle terre più famose, che sono sotto’l stato di Firenze con l’arme medesimamente che portano». (**Doc. I.41**) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 641, L’entrata a Lione, 4 ottobre 1548). Mentre durante l’entrata a Bordeaux del 1565 per esempio sfilarono davanti al re varie: «Nation habillée à sa mode. C’est à sçavoir les grecs à la grecque, les turcs à la turcoise, les arabes à l’arabesque, ægyptiens à l’egyptienne, taprobains à la taprobaine, ameriques à l’amerisque, indiens à l’indienne, canarienes à la canarique, les sauvaiges à la sauvagine, les bresellans à la bresellane, les mores à la moresque, les eutopiens à l’eutopienne. Et chascun capitaine de ces douze nations captives à faict harengue au Roy en son langaige: qui estoit interprete par un truchement» (*Entrée à Bordeaux* 1565, p. A3r.). Quest’ultima descrizione sembra però troppo tarda per essere avvicinata al figurino disegnato da Primaticcio.

²⁰⁰ (**Doc. I.38**) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 641, Entrata del Re a Troyes, marzo 1548; (**Doc. I.42**) *Ivi*, b. 641, L’entrata a Lione, 4 ottobre 1548.

²⁰¹ Per l’analisi calligrafica si veda scheda 13.

²⁰² (**Doc. I.39**) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 641, L’entrata a Digione, luglio 1549.

un Typhis de dix piez en stature, dont la figure approchoit bien fort de celle du Roy triumpheateur, & tout le residu bien formé, ayant pour couvrir la partie sevette un flocart de lierre ceintct au dessus de ses hanches. En ses dueux mains il tenoit un grand mast de nevire, garny de hune & d'un grand voile de taffetas rayé d'argent²⁰³.



Figura 72. Arco trionfale per l'entrée a Parigi di Enrico II.

Le testimonianze sarebbero infinite. Per il carnevale del 1541, dopo l'arrivo di Diana e le ninfe cacciatrici entrano in scena «sei dèi e dee con i lor significati e segni, tutti vestiti secondo l'antico»²⁰⁴.

Spesso i personaggi più in vista della corte avevano un proprio corrispettivo divino o mitologico: Caterina de' Medici era spesso assimilata a Giunone per via della prole numerosa, Margherita di Francia (sorella del Re) a Minerva, Diane de Poitier (favorita di Enrico II) a Diana²⁰⁵. Scorrendo dunque le descrizioni e le relazioni degli ambasciatori vi si può trovare l'Olimpo al gran completo, come accade nel 1558 in occasione del matrimonio del delfino (futuro Francesco II) con Mary Stuart:

²⁰³ *Entrée à Paris* 1549, c. 13v. Per l'analisi dell'evento MCFARLANE 1982.

²⁰⁴ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 16, Carlo Sarcati al Duca di Ferrara, Melun, 6 febbraio 1541; OCCHIPINTI, 2001(b), doc. n. LXXXIX, p. 57.

²⁰⁵ HALL 1975-1976.

dopo cena furno bellissime mascherate riccamente vestite. Vene un caro tirato da cavalli ove era Giove con tutti li dèi accompagnati da sei cavalli tutti riccamente vestiti con li due figli del Re, Monsignor d'Orlian e Monsignor d'Anguilon, li due figli di Monsignor di Guisa e di Monsignor d'Umala e doe altri salutorno la Regina e cantorno molto bene in sua laude²⁰⁶.

Il padre degli dèi, com'è facile supporre, è una delle figure più rappresentate, e difatti un esempio di questa maschera si può trovare anche fra le carte di Firenze (c. 73r, scheda 34), dove viene raffigurato con le folgori strette nella mano destra. Leggendo le fonti dell'epoca ci si imbatte più volte nella descrizione di questa tipologia di costume, già a partire dal 1541: «e ne venne un'altra [di mascherate] ancor, vestita di tella d'oro, e ciascuno avea uno fulgore in mano»²⁰⁷; ma lo stile del disegno sembra troppo maturo e caratterizzato per essere collocato ad un'altezza cronologica così precoce. Sarebbe più opportuno mettere in relazione il figurino con questa descrizione degli anni Cinquanta:

l'ultimo fu Monsignor Delfino, ornato da Giove colla compagnia colli suoi colori quasi di abito simile al detto, con folgori in mano che parimenti feci riverenza alla Regina e poi fatti insieme bella compagnia cominciorno a ballare, prima colli mascare e poi senza, e senza cellate, e capelli, dove stetero per una ora²⁰⁸.

Altro elemento allegorico che si ritrova spesso nei documenti è quello del Tempo (spesso in compagnia del Fato o delle Parche), molto comune nei battesimi perché associato simbolicamente allo scorrere della vita e dunque alla nascita e alla morte²⁰⁹. Fra i disegni fiorentini lo troviamo

²⁰⁶ **(Doc. I.74)** ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 34, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, s.l., 20 aprile 1558.

²⁰⁷ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, Châtellerault, 20 giugno 1541; OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. XCVII, p. 64. Un'altra descrizione molto più tarda si trova in **(Doc. I.85)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 651, Annibale Piazza al [Duca di Mantova], Parigi, 29 giugno 1559.

²⁰⁸ **(Doc. I.59)** *Ivi*, b. 643, Francesco Borsieri alla [Duchessa di Mantova], Blois, 10 dicembre 1550.

²⁰⁹ Cfr. HALL 1975-1976, p. 371

rappresentato in due differenti declinazioni: sotto forma di *Saturno*²¹⁰ (c. 68r, scheda 28) e sotto forma di *Horoscope* (c. 61r, scheda 20). Purtroppo fra le fonti coeve non si è potuto individuarne nessuna che riuscisse a descrivere questi due figurini, tuttavia durante i festeggiamenti per il matrimonio del duca di Clèves con la figlia del Re di Navarra comparvero

molte mascherate tutte di broccati e tele doro, et argenti bellissime.
Monsignor Dalphino era vestito con cinque altri tra li quali era il Duca di Clèves, come si depinge il tempo, ma di una bellissima maniera con le barbe, et capelli fati di piume di struzzo, bianche, et altri conciatore molto belle²¹¹

La maschera del *Tempo* può però essere avvicinata a quella di *Saturno*. Collegate allo scorrere del tempo sono sicuramente anche le due figure allegoriche rappresentate sul verso della carta 64r: *Le quattro stagioni* e *Le età della vita* (scheda 23).

Della *Discordia* (c. 56r, scheda 15) non si è rintracciata alcuna menzione nelle fonti coeve, ma non è difficile immaginarla nel notissimo episodio mitologico in compagnia di Era, Afrodite e Atena, magari proprio in occasione di un banchetto nuziale; o come figura allegorica, contraltare della Concordia, in qualche entrata trionfale, proprio come accade per quella di Carlo V a Parigi nel 1539²¹².

Il figurino di Mercurio con caduceo e sandali alati (c. 69r, scheda 27) può invece essere messo in relazione con una mascherata svoltasi nel febbraio 1550 (più precisamente il giorno della Ceriola, ovvero della Candelora) in occasione delle feste per il battesimo del figlio del duca d'Aumâle, quando:

finita la cena si danzò sin' apresso mezzanotte con grandissima allegrezza
dove Sua Maestà e Monsignor de Omala con molti altri Prencipi fecero di

²¹⁰ Una rappresentazione di Saturno, alato e con più occhi è visibile fra i figurini di Stoccolma (Nationalmuseum, inv. 858/1863).

²¹¹ **(Doc. I.19)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 639, Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova, Châtellerault, 15 giugno 1541.

²¹² *Sensuivent les triumpantes et honorable entrées*, 1539. LE VAYER 1896; SAULNIER 1960.

bellissime maschere con vestimenti ricchissimi e Sua Maestà quella sera era vestito da Mercurio di tela d'oro e seco vi era Monsignor di Omala²¹³.

Il messaggero degli dèi lo stesso anno partecipa anche ai festeggiamenti del giorno di San Nicola:

doppo cena si fecero le mascarate e perché prima comparse el Signor nostro, dirò la livrea di Sua Signoria Illustrissima che fu un abito in modo di casacca colle maniche, vestito fatto a undì di tocca come l'altra detta, eccetto dal gomito alle mani ch'era di raso verde con bocconi di tocca bianca, e così anco le calze con capelli bianchi cioè argentati et allati, con li talleri e caduceo colli dusi serpenti et in cima d'esso porfuno che brugiava, e così vestiti et ornati, accompagnati da violoni andorno nella sala alla Serenissima Reina di Scozia con Madama Isabella, e Madama Cloda Eccellentissima e li pontorno certi bolletini in lingua francese fatti in loro lodi, a quali non pensade aver commodità di scrivere, e per esser francese non cercai d'averli²¹⁴.

La consegna di piccoli biglietti e messaggi galanti durante i banchetti era un'abitudine molto gradita, che si ritrova più volte:

l'Illustrissimo Signor Lodovico fece una mascarata da sei per ogniuni[sic!], (...) erano vestiti di negro, con tagli listati di tella d'argento a spinapesci, gli tabarretti di veluto negro fodreati di tella d'argento, gli capelli di tella d'oro ranza con le scarpe del medesimo, gli bordon negri, con gli drappiselli di tela d'argento e con una bocalina d'acqua nanfa e mazzi di garofoli con favoletti scritti di motti latini e così guarniti accompagnati d'un tamburino et fiffaro andorno da Monsignor Eccellentissimo e fatteli le debite reverenze l'Illustrissimo Lodovico gli presento uno mazzo di garofoli profumato d'acqua nanfa, e composizioni parimenti alla sorella Madama Isabella, et alla Regina di Scozia, e così fecero gl'altri a diverse damiselle e signori²¹⁵.

²¹³ **(Doc. I.53)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 643, Ercole Strozzi al [Duca di Mantova], Parigi, 14 febbraio 1550.

²¹⁴ **(Doc. I.59)** *Ivi*, b. 643, Francesco Borsieri alla [Duchessa di Mantova], Blois, 10 dicembre 1550.

²¹⁵ **(Doc. I.54)** *Ivi*, b. 643, Francesco Borsiere al Duca di Mantova, Saint-Germaine, 23 febbraio 1550.

La maschera del *Messaggero* (c. 43r, scheda 1) e la maschera di *Messaggero in abiti orientali* (c. 53r, scheda 12) di Primaticcio sono state sicuramente concepite per un'occasione simile.

Come si è visto Cordellier proponeva di mettere in relazione il costume del turco con una festa tenutasi a Blois il 17 marzo 1541. Lo stile del disegno ancora sommario è perfettamente riconducibile alla produzione dei primi anni Quaranta, ma a questa altezza cronologica va tenuta in considerazione almeno un'altra occasione spettacolare, il carnevale del 1542 quando si videro «una gran quantità di belle maschere riccamente vestite, chi da turchi, chi da greci, chi alla cingalisca»²¹⁶. Le *turqueries* furono molto in voga durante tutto il XVI secolo. L'importanza dell'impero ottomano per la politica occidentale influenzò l'immaginario collettivo e ciò si rifletté anche su tutte le tipologie di eventi spettacolari²¹⁷. In effetti anche nel *corpus* fiorentino si contano ben quattro maschere turchesche (oltre alla carta 53r – di cui si è già detto – anche le carte 55r, 70r e 75r²¹⁸); e all'interno delle descrizioni degli eventi festivi, sia manoscritti che a stampa, si incontra un gran numero di personaggi abbigliati alla turca. Durante l'entrata di Enrico II a Lione sfilarono:

deux mattelotz devant, & un [c. 1v] derriere vestus de iubes turques de velours noir passementees d'argent & soye noire, leurs bonnetz haultz, le rebras à quatre poinctes de velours noir, & tout autour borde des susdictz passementz: à travers le corps ceintz d'une grosse ceinture turque de taffetas blanc²¹⁹.

Durante l'entrata a Rouen nel 1550 si vide:

un altro carro tirato da doe cavalli con un corno in fronte a modo di liocorno, sul quale vi erano cinque vestiti in abito donnesco con corone in mano et uno che stava nel mezzo tenea una finta cittade di cartone indorato. Eravi da

²¹⁶ (Doc. I.24) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 639, [Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova], s.l., 27 gennaio 1542.

²¹⁷ HALL 1975-1976, pp. 366-367; GUARDENTI 2000; MCGOWAN 2008, p. 134.

²¹⁸ Rispettivamente schede 14, 30, 35.

²¹⁹ *La magnificence de la superbe et triumphante entrée* 1548, p. I1r-v.

ogni banda del carro 20 uomini vestiti alla turchesca. Poi seguivano uomini a piedi tutti vestiti di bianco, quali tutti aveano un'asta in mano sopra la quale ciascuno portava Bologna sopra il mare²²⁰.

Una descrizione più approfondita dei costumi alla turchesca qui rammentati si può trovare nella descrizione a stampa dell'evento: «deux hommes vestus de longues iupes de satin verd, ferme par le devant de gros boutons d'argent, dessus le pourpoint de satin iaune. Le cymeterre pendu en escharpe»²²¹. La tipologia di questi abiti è molto somigliante a quella raffigurata da Primaticcio nella carta 55r (scheda 14). Tuttavia lo stile molto maturo del disegno potrebbe indicare una data di realizzazione più avanzata: otto anni più tardi, in occasione delle nozze fra Francesco Valois e Mary Stuart comparve «una maschera in abito turchesco»²²².

Alcuni dei figurini più belli di Primaticcio possono essere messi in relazione con giostre e tornei, forme d'intrattenimento molto popolare in Francia dove ogni occasione era buona per combattere: durante i festeggiamenti per i matrimoni così come durante il carnevale. Non erano soltanto i francesi a essere attratti dall'esercizio delle armi, molto gradito anche agli ospiti stranieri: riprova ne è il fatto che una buona parte delle relazioni sulla spettacolarità ricavate dai carteggi degli ambasciatori si occupa proprio di descrivere approfonditamente questo tipo di eventi²²³. La carta 76r della Biblioteca Nazionale (scheda 36) mostra un corteo di sei personaggi, abbigliati con varie tipologie di abiti (cinquecenteschi,

²²⁰ **(Doc. I.56)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 643, Ercole Strozzi alla Duchessa di Mantova, Entrata del Re a Rouen, primo ottobre 1550.

²²¹ *Poutres et Figures* 1550, p. Cijv.

²²² **(Doc. I.75)** ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 34, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Parigi, 25 aprile 1558.

²²³ **(Doc. I.10)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 638, Marcantonio Bendidio alla Marchesa di Mantova, Parigi, 12 gennaio 1539; **(Doc. I.42)** *Ivi*, b. 642, Torneo per l'Entrata solenne a Parigi; **(Doc. I.67)** *Ivi*, b. 648, Francesco Agnello alla Duchessa di Mantova, Blois, 17 aprile 1556; **(Doc. I.80)** ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 34, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Parigi, 25 gennaio 1559; **(Doc. I.107)** ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4595, Niccolò Tornabuoni eletto del Borgo a Cosimo I de' Medici, Plusanse, 20 luglio 1565, cc. 108r-v, 109r; **(Doc. I.102)** *Ivi*, f. 554, Vincenzo da Castello a [senza destinatario], s.l., s.d., cc. 268v-269r; **(Doc. I.104)** ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 38, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Melun, s.d.

classici o all'orientale), la maggior parte dei quali sono visibilmente armati con scimitarre, elmi o armature.

Nel 1554 Saint-Gelais compose un testo poetico in cui vengono descritti i sei cavalieri che avrebbero partecipato al torneo combattuto durante i festeggiamenti per le nozze del marchese di Elbeuf tenutesi a Blois. Come si evince dal testo i cavalieri erano tutti differentemente abbigliati e armati²²⁴. Anche Ronsard come poeta di corte ebbe occasione di scrivere molti *cartels*, in cui sono protagonisti più cavalieri. Alcuni di questi furono composti per le feste di Fontainebleau (1564) e pubblicati l'anno successivo. Nel *Cartel IV* si narra la vicenda di «Six villain Chevalier d'éternelle louange,/Favorisez de Mars, jeunes, aventureux,/Magnanimens et forts et loyaux amoureux» guardiani del castello di Hermite²²⁵. Per le feste in onore di Claude de France e suo marito, Charles duc de Lorreine, tenutesi nel 1567 venne scritto un componimento per «Huict Chevaliers de nation estrange,/Autant villans

²²⁴ «Quiconque sent du fils de Cytherée/La vive flamme, et lo pointe dorée,/Celle qui fait les coeur se ressentir/Du feu céleste, et point ne consentir/A bas desir, qui empesche et retarde/Le bien supreme où la vertu regarde,/Sache qu'il a la marque et le vray signe/D'homme divin courageux et insigne;/De mesme aussi qui courageux se sent/Monstre assez tost qu'à l'amour il consent;/Car la vertu et l'amour qui soustiennent/Tout l'univers, ensemble s'entretiennent. /mais puor autant qu'Amour faux se desguise/Comme un Prothée en differente guise,/Et, non congu de Venus mesme, il poind/Souvent les coeurs que Mars ne congnoist point,/Lesquels pourtant ne font profession/ Que de vaillance, en forte affection,/Dont, se vantant, les dames sollicitent/Non autrement que ceux qui les meritent./A ceste cause, entre tant de milliers/De vrais amans, et hardis Chevalier,/Dont ceste cour est plaine et fréquentée,/Six ont à part une esprouve inventée,/Par où sera discernée et choisie/La loyauté d'avec l'hypocrisie;/C'est qu'il sera désormais descendu/Dua sang de Mars, d'oser plus l'amour faire,/Sans tout premier à deux poincts satisfaire./L'un est d'aller et faire obeissance/A celles six qui ont toute puissance/Sur les six preux, qui cecy font savoir;/Desquels chacune a voulu recevoir/une faveur qu'elle fait apparroistre,/A fin que mieux on la puisse congnoistre;/(Bien que beautés, et graces si aimables,/Sans autre enseigne assez sont congnoissables);/et s'il leur plaist qu'aimer leur soit permis/Au second point ils seront hors remis./Qui est de faire essay en six façons/S'ils ont au coeur du feu ou des glaçons;/Et si combattre ils savent bien ou mal,/En lice, hors lice, à pied, ou à cheval./Car les Seigneurs (dont six tels on ne treuve)/En veulent faire en six sortes esprouve;/Comme il sera descrit par le menu/En article icy bas contenue./Là qui contre eux sera fort et adroit./Pourra servir maistresse en tout endroit./*Le Chevalier noir*, en lice. Cornelio Bentivoglio./*Le Chevalier tanné*, hors lice. Carnavalet./*Le Chevalier jaune*, Albanois. Sipierre./*Le Chevalier blanc*, à l'espée. Le Roy./*Le Chevalier incarnat*, à la pique et à l'espée. M. de Guise./*Le Chevalier violet*, à la hache et à l'espée». M. d'Aumale. SAINT-GELAIS 1970, I, pp. 173-175.

²²⁵ RONSARD 1972-1976, II, pp. 1000-1003.

qu'amoureux de louange»²²⁶. Purtroppo nessuno di questi componimenti poetici è tanto preciso da sciogliere i dubbi attributivi riguardo la carta di Primaticcio. Tuttavia anche la maschera del *Cavaliere col cigno* conservata a Stoccolma (fig. 73) è stata messa in relazione proprio con un testo di Ronsard (composto nel 1564 per le feste di Fontainebleau) dove «Six Chevaliers aux arms valeureux» vengono guidati da «un Prince du haut sang,/Dont les ayeux conduits d'un Cygne blanc,/Par longs combats et par guerres sans trêves,/Ont mis au ciel l'illustre nome de Clèves»²²⁷. La data di realizzazione piuttosto avanzata si addice allo stile del figurino di Stoccolma, che tuttavia sembra molto differente dalla carta fiorentina.



Figura 73. Francesco Primaticcio, *Cavaliere col cigno*, penna a inchiostro bruno quasi nero e acquerello su carta, mm. 280x220. Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 851/1863).

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ivi*, p. 894.

Per quanto pertiene invece alla tipologia dei personaggi a cavallo, nelle trentacinque carte fiorentine attribuibili all'orbita francese, ve ne sono soltanto due. L'anziano *Cavaliere* (c. 51r, scheda 10), essendo disarmato, più che per un torneo sembra concepito per il corteggio di un'entrata solenne. In effetti, nonostante in nessuna descrizione si sia riscontrato un dettaglio che possa ricordare questo splendido costume, si può senza dubbio affermare che anche durante le entrate erano molto comuni i cortei in maschera, come quello che accompagnò Caterina de' Medici a Digione nel luglio del 1548 composto da «Monsignor di Vandoma e Monsignor di Omala co' Monsignor di Roccandolpho insieme, e Monsignor de Sipiero [che] l'accompagnarono in mascara, vestiti e montati alla ginetta, con alcune robbette di tella d'argento, e di oro, e calze, e giupponi, e cappelli della istessa sorte»²²⁸.

L'altra figura a cavallo, un selvaggio (c. 52r, scheda 11), probabilmente fu progettata per un torneo o combattimento, poiché dotata di scudo e armata di lancia. La figura del *sauvage*, molto comune negli eventi spettacolari, introduceva una nota di esotismo che incuriosiva e affascinava gli spettatori²²⁹. I selvaggi sono protagonisti durante l'entrata di Enrico II a Reims nel 1547: «de lì passando a lato una riviera, comparsero nel mezzo d'essa picciole navi, su ch'erano uomeni como selvaggi vestiti, et in un ponto dell'agua uscirono altri, co' altri diversi abiti, e pur selvaggi, che con quei navi cominciarono piacevole question»²³⁰. Anche durante l'entrata a Troyes nel marzo del 1548 si vide una: «banda (...) di selvaggi coperti tutti di pelo di cavallo collato sulla tella, il capo scoperto, li chiome irsute, erano di arme due grossi bastoni nodosi, coperti como gli abiti»²³¹. E nel 1550 durante l'entrata a Rouen erano stati allestiti:

²²⁸ (Doc. I.39) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 641, L'entrata a Digione, luglio 1548.

²²⁹ A questo proposito si vedano HALL 1975-1976 e MCGOWAN 2008, pp. 133-137.

²³⁰ (Doc. I.34) *Ivi*, b. 640, Giorgio Conegrani al Duca di Mantova, Château Beynes, 6 agosto 1547.

²³¹ (Doc. I.38) *Ivi*, b. 641, Entrata del Re a Troyes, marzo 1548.

doe finti boschetti de ramoscelli de verdi alberi, con due capannuccie da capo, di canne e giunchi, e risguardando questi ecco comparire fuori uomini nudi a modo d'uomini selvaggi, li quali con archi in mano e certi lor bastoni de selvativo attaccorono una zuffa insieme, di grandissimo spasso. Perché avenga fossero tutti venti di color rosso, non dimeno mostravano la dote di natura, et eravi de donne altersi nude, e con rumore da selvatici diedero grandissimo spasso a chi li riguardavano²³².

Alcuni anni più tardi (1565) *les sauvages* sono elencati fra i partecipanti ad un corteo di nazioni straniere²³³.

Come si è visto, combattimenti e tornei si svolgevano con grande regolarità alla corte di Francia; spesso tali eventi avevano aspetti medievaleggianti molto marcati²³⁴. Le carta raffigurante la ninfa *Amadriade* (c. 57r, scheda 16) può essere letta proprio in questo contesto. Come aveva già notato Dahlbäck²³⁵ il suo costume è un *pastiche* di vari elementi, ma fra questi spicca in particolar modo un richiamo molto forte alla moda tre-quattrocentesca. La sopravveste con lunghe maniche frastagliate richiama quelle della *houppelande*, e il copricapo non è che una fantasiosa trasposizione dell'*hennin*²³⁶. Una figura di questo tipo era un personaggio ideale da inserire nei duelli in maschera che si ispiravano al mondo cavalleresco. Uno di questi è ben descritto in una lettera mantovana:

era poi accompagnato [il Delfino] da molti cavalieri armati che corevano nel anello un prezio d'un diamante che valuta de trecento scudi, il quale Sua Eccellenza aveva messo, e avevano ordinato che una damigella di Madama la Dalfina l'avesse a presentare a quello che lo guadagnasse, la quale damigella si nomina la Signora Caterina Gazetta fiorentina, et io rincontrai andando al ditto luoco discosto un mezzo miglio dentro a un bosco, vestita

²³² (Doc. I.56) *Ivi*, b. 643, Ercole Strozzi alla Duchessa di Mantova, Entrata del Re a Rouen, primo ottobre 1550.

²³³ *Entrée à Bordeaux* 1565, p. A3r; BNF, ms. Français 23419, c. 349.

²³⁴ Per un inquadramento generale: POVOLEDO 1962(a); BARBER e BARKER 1989; *La civiltà del torneo* 1990.

²³⁵ DAHLBÄCK 1956.

²³⁶ Sugli elementi del vestiario tardogotico in area nordeuropea si veda BOUCHER 2001, pp. 153-179.

tutta di raso bianco, con un turbante in testa aguzzo tutto carico di perle, e (...) belle gioie (...) in cima di questa conciaturation gl'era un gran vello che andava scintillando, il petto acor tutto caricato di perle e gioie, sopra una bellissima achinia morella (...), aviva con esse ancor un'altra giovine (...) come mi videro sprono il cavallo verso me con quella lancia in resta, che mi parse di vedere quelle fabule che scrive l'Ariosto²³⁷.

Un torneo simile fu realizzato anche per le famose feste organizzate a Fontainebleau nel 1564²³⁸:

Mardy gras (...) fut dressé un beau camp (...) Au bout dudit camp y avoit un Hermite à un hermitage par ou les chevalier entroient audit camp pour combattre, puis au plus pres de la porte dudit logis fut dressé un bastiment qui fut nommé le chasteau enchanté. La porte duquel estoit gardée par de Diabls & par un Geant & un Naim, pour faire la repoulse aux Chevaliers qui vouloient entrer dedans. Puis se presenterent audit camp les quatre Mereschaulx de France à cheval, tous habillez d'une pareure, & au dehors dudit camp se trouverent six compagnies d'hommes d'armes, en chacune six hommes (...) Puis apres entrerent six Damnes habillees en Nymphes à cheval, toutes d'une parterre (...) Entendez que dedans ledit chasteau enchanté y avoit six Chavaliers pour resister contre toutes les six compagnies, & combatirent pour lesdites Dames.²³⁹

Ninfe, satiri e creature delle selve sono soggetti quasi onnipresenti negli eventi spettacolari dell'epoca²⁴⁰.

²³⁷ (Doc. I.14) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 639, Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova, Parigi, 9 novembre 1540.

²³⁸ Le feste furono organizzate da Caterina de' Medici in onore del figlio Carlo IX. YATES 1975; MAMONE 2008; MAMONE 2009.

²³⁹ JOUAN 1566, p. A3v-A4v. MCGOWAN 2008, pp. 157-161.

²⁴⁰ A Fontainebleau Carlo V «entrant dans la forest (...) fut accueilly par une troupe de perfonnes déguifées en forme de Dieux, &: de Deesses boccageres, qui au son des haut-bois s'estans assemblez, & accourus ,composerent une danse rustique, qui ne fut pas moins agréable en la bigearre façon dont ils estoient reveftus». DAN 1642, p. 219. Durante l'entrata di Enrico II a Lione nel 1548: «a costé dudict arc ioignoit une muraille à la rustique ruinée en plusieurs lieux: (...) Et regnoit ladicte muraille iusque aux roches de ladicte place, lesquelles estoient couvert en plusieurs endroitz de geneures, genetz, & bouys, soubz l'umbrage desquelz s'esbatoient plusieurs Satyres & Faunes, depuis le bas du nombril en dessus, hommes & nudz, toutesfois haslez, les cheveux & barbe herissez, deux cornes sur le front: & des le ventre en bas les iambes courbes & values, avec piedz de chievre». *La magnificence de la superbe et triumphante entrée* 1548, p. E3v. Durante l'entrata di Carlo IX a Troyes il 23 marzo 1564 si videro sfilare un «grand nombre de Satyres», BNF, ms. Français 23419, c. 351v. GRAHAM 1986. Durante le feste di

Della ninfa *Amadraide* in effetti esiste, fra le carte della Nazionale, anche una versione di ascendenza classica (c. 59r, scheda 18), che cammina reggendo fra le mani due vassoi da portata. Il soggetto ci induce ad avvicinare questo figurino alle maschere apparse durante il banchetto di nozze di René marchese d'Elbeuf (1551), raccontate così da Giulio Alvarotti:

trovai la tavola già coperta di nappa e serviete e servita di salate con candelieri d'argento dorati con le sedie e banche per chi vi avea da cenare. Stato così un poco, vennero a suon di piffari otto uomini et otto donne mascarati tutti, danzando, e si posero per ordine di dietro alla detta tavola per servire d'acqua alle mani et in dar bere. (...) Gli uomini erano vestiti di certe camisole fino a mezza coscia di raso cremosino trapassato a mandola di tocca d'argento. Le calce e berete del medesimo, con una ghirlanda di verdura in testa. Le damme di robbe di raso cremosino e tocca d'oro alla medesima foggia, con certe traverse di vello bianco che partivano dalla fine del busto et andavano sino a mezza veste cresse e faldate, sì che facevano un bel vedere. La testa era acconcia con molti ornamenti de capelli, ori e gioie in modo di nimphe. Fra gli uomini erano monsignor d'Anghiano, il duca Orazio, monsignor de Randam, quel de Sipiero et altri²⁴¹.

Era abitudine consolidata che durante i banchetti dati in occasione di eventi spettacolari a servire i commensali fossero gli importanti personaggi della corte, e talvolta il Re stesso. Il banchetto è una costante di tutti gli eventi festivi: grandi tavole erano allestite per rifocillarsi dopo le cerimonie, anche le più ufficiali, e spesso dopo balli o feste in maschera per rinfrescarsi venivano offerte ricche colazioni con confetture e leccornie di ogni tipo. Nelle occasioni cerimoniali, come ad esempio dopo il *sacre*, a servire al banchetto offerto dalla città al Re, erano le più alte cariche del

Bayonne (1565): «on veit, avec une grande troupe de Satyres musiciens, entrer ce grand rocher lumineux, mais plus éclairé des beauties et pierreries des Nymphes qui se faisoit dessus leur entrée que des artificielles lumieres; lequelles descendants vidrent danser ce beuat ballet». *Mémoire de Marguerite de Valois* 1823, p. 34. Per l'analisi degli eventi qui ricordati si vedano i seguenti lavori: PRUNIÈRES 1914, pp. 34-57; YATES 1978; GRAHAM e MCALLISTER JOHNSON 1979; GRAHAM 1986; COOPER 2002; MCGOWAN 2008, pp. 161-165.

²⁴¹ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 28, Giulio Alvarotti al Duca di Ferrara, Blois, 6 febbraio 1551; OCCHIPINTI 2001, doc. n. CCCLXXVII, p. 264.

Regno vestiti di sfarzosi abiti da cerimonia; mentre nelle occasioni più ‘informali’ si incontrano di frequente camerieri in maschera.

Nel 1551 per le nozze di «Renè Monsignor Guida ora chiamato il Marchese del Bove», durante il banchetto «Sua Maestà con tutti li Prencipi servirono, però tutti mascherati»²⁴². Si è già ricordato come una sfilata di personaggi in costume che rappresentavano le diverse nazioni, servì al banchetto offerto dal cardinale di Lorena a Caterina de’ Medici e Mary Stuart; stessa cosa avvenne durante le famose feste di Bayonne, dove a portare le vivande e bevande in tavola furono pastori e pastorelli²⁴³. A Chenonceaux il pranzo fu servito da giovani in abiti piccardi²⁴⁴.

Non è un caso dunque se nella sola collezione di Firenze si contano ben tre carte che raffigurano in totale sette servitori in maschera (c. 59r, 77r e 78r)²⁴⁵; e anche a Stoccolma, fra i figurini riconducibili alla mano di Primaticcio, ve ne sono due che raffigurano personaggi intenti a trasportare grandi vassoi, un *Satiro* e *Marte* (figg. 73-74).

Proprio questi due ultimi personaggi potrebbero essere strettamente connessi a uno dei progetti fiorentini: si tratta della carta 78r (scheda 38), in cui sono ritratte le maschere di Fauno, Sylvano, Pan. Cordellier mette in relazione questi travestimenti con quelli descritti nel 1539 da Bendidio alla Marchesa di Mantova:

Fra l’altre [mascherate] ve ne fu una, la più bella e la più vaga, che a mio giudizio si vedessi giammai, e questa fu di cinque satiri tanto propriamente vestiti, che di più non si sarebbe potuto desiderar, i quali avevano a mano altrettante ninphe, ornate di leggiadrissimi abiti, ciascuna delle quali rappresentava Siringa, convertita in canna o vogliam dir in paniera. E per non parlar così sobriamente di cosa tanto ben concertata, voglio che Vostra

²⁴² **(Doc. I.61)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 644, Ercole Strozzi al Cardinale e alla Duchessa di Mantova, Blois, 11 febbraio 1551.

²⁴³ Una bella relazione dell’evento si trovava in **(Doc. I.107)** ASF, *Mediceo del Principato*, f. 4595, Niccolò Tornabuoni eletto del Borgo a Cosimo I de’ Medici, Plusanse, 20 luglio 1565, cc. 108r-v, 109r; **(Doc. I.108)** *Ivi*, f. 4595, Niccolò Tornabuoni eletto del Borgo a Cosimo I de’ Medici, Bayona, 4 luglio 1565, cc. 113r, 117v.

²⁴⁴ Cfr. HALL 1975-1976.

²⁴⁵ Rispettivamente schede 18, 37 e 38.

Eccellenza sappia, che questi satiri avevano accomodato al loro vestir' oro et argento con bellissimo modo, e nelle ghirlande che cingevano loro la testa, erano perle e gioie in gran numero, et aveano le maschere coperte di raso cremosino. (...) Gli abiti di questa mascherata, la fecero invero molto onorevole e bella, ma onoratissima e bellissima la facevano i personaggi ch'intravvennero in essa. I satiri erano il Re di Navarra, Monsignor Dolfino d'Orleans, il Cardinal Lorena, e Monsignor Contestabile. Le ninphe furono la Regina di Navarra, Madama d'Etampes, Madama la Gran Sinisciala che è vedova, Madama di Campole, e Madamosella di Giuri. Nell'entrar in sala tutti i satiri incominciarono a soffiare in alcuni loro sampogni, e le Ninfe a ballare²⁴⁶.



Figura 74. Francesco Primaticcio, *Marte che conduce una lettiga*, penna a inchiostro nero e acquerello policromo su carta, mm. 237x220. Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 874/1863).



Figura 75. Francesco Primaticcio, *Satiro*, penna a inchiostro bruno e acquerello policromo su carta, mm. 237x125. Stoccolma, Nationalmuseum (inv. 873/1863).

²⁴⁶ (Doc. I.11) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 638, Marcantonio Bendidio alla Marchesa di Mantova, Parigi, 23 gennaio 1539.

La datazione precoce dell'evento spettacolare potrebbe concordare con lo stile del disegno, che dovrebbe risalire più o meno allo stesso periodo, ma la descrizione lascia adito a molti dubbi.

Nella carta 77r (scheda 37) vengono invece rappresentati tre servitori con maschere di Leone, Cerbero e Ariete, figure animali evidentemente collegate al mito di Ercole. Primaticcio doveva ben conoscere tutte le sue vicende per averle più volte rappresentate. Ercole non era soggetto soltanto di pitture, sculture o arazzi, la tematica era abituale anche durante le mascherate, e più volte durante le *entrées* si incontra la sua figura (che simbolicamente rappresenta quella del Re)²⁴⁷. Fra le lettere giunte a Modena da Lione ve n'è una, risalente al 1541, in cui si ricorda di come tre «nudi (...) fecero le forze de Hercule et altri giochi»²⁴⁸.

Al mito di Ercole è in qualche modo ricollegabile anche la desueta figura di *Cane tricefalo* con la clava (c. 48r, scheda 7). Quella degli animali – talvolta personificati – è una tipologia molto comune nelle mascherate e negli eventi spettacolari francesi, durante i quali evidentemente si cercava di stupire l'osservatore con la grande stravaganza e varietà di costumi. E spesso è proprio tanta varietà e stravaganza ad attirare le critiche degli osservatori italiani, abituati forse a tessuti narrativi più coerenti²⁴⁹.

Purtroppo non si sono rintracciate descrizioni né del *Cane tricefalo*, né di *Upupa* (c. 49r, scheda 8), né della *Lupa* (c. 50r, scheda 9), ma frequenti sono i riferimenti a ogni tipo di animale: struzzi, orsi, elefanti, gamberi, delfini e creature marine. Vale la pena riportare alcune delle descrizioni di questi costumi a volte eseguiti con meccanismi complessi. In occasione del banchetto nuziale dato per il matrimonio de duca di Clèves con la figlia del re di Navarra si videro fra le altre «duo [maschere] da

²⁴⁷ LA MARCHE 1883-1888, p. 143 cit. in HUON 1965, p. 22; MAMONE 2003(a).

²⁴⁸ ASMo, *Cancellaria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al Duca di Ferrara, Lione, 26 settembre 1541; OCCHIPINTI 2001(b), doc. C, p. 68.

²⁴⁹ (Doc. I.24) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 639, [Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova], s.l., 27 gennaio 1542.

struzzo, assai bene alla similitudine di tal bestia»²⁵⁰. La sera del carnevale del 1542 Francesco I e il Cardinale di Lorena si presentarono «in abito de orso»²⁵¹. Lo stesso anno, ma per il giorno di Quaresima, «Sua Maestà col Cardinale reverendissimo di Lorena» si mascherarono da «gambari (...) di raso cremisino et a tutte le gionture de tutti li nodi che puole avere il gambaro, così nella testa come ne' li piedi e nel ventre e nelle scorza, era recamato di franze e cordoni d'oro»²⁵². Pierre Dan invece ci ricorda come durante i festeggiamenti per la nascita di Elisabeth di Valois (1545) parteciparono «des hommes de figures prodigieuses; puis des bestes furieuses & estranges de toute sorte; & en troisiéme lieu divers oiseaux de rapine, grifons, algies, vautours & autres semblables»²⁵³. Mentre durante l'*entrée* a Lione nel 1548:

nel mezzo del cortile si vidde un bosco de rami verdi, (...) e dentro assai fiere selvatiche, dico fiere cioè uomini che si eran vestiti alcuni abiti di tella, co' pelli cosciti di su, e tanto ben messi, e così industriosamente che pareva pur ad ognuno che fussero veri²⁵⁴.

L'ultima tipologia di maschere che resta da affrontare è quelle delle figure religiose. Già Hall aveva messo in luce come tematiche relative alla cristianità appartenessero al linguaggio figurativo della mascherata: se ne trovano due esempi significativi a Stoccolma nel figurino che rappresenta *David con la testa di Golia* (fig. 7) e quello de *La vergine folle* (fig. 76)²⁵⁵.

²⁵⁰ (Doc. I.19) *Ivi*, b. 639, Giovambattista Gambara ai Duchi di Mantova, Châtellerault, 15 giugno 1541.

²⁵¹ ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al duca di Ferrara, Parigi, 25 febbraio 1542; OCCHIPINTI 2001(b), Doc. CIII, p. 71.

²⁵² ASMo, *Cancelleria Ducale, Ambasciatori, Francia*, b. 17, Lodovico da Thiene al duca di Ferrara, 25 febbraio 1542, OCCHIPINTI 2001(b), doc. n. CIII, p. 71.

²⁵³ DAN 1642, p. 228, (nascita di madame Elisabeth di Francia – 1545).

²⁵⁴ (Doc. I.41) ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 641, L'entrata a Lione, 4 ottobre 1548.

²⁵⁵ HALL 1975-1976, pp. 372-373.



Figura 76. Francesco Primaticcio, *Vergine folle*, penna a inchiostro bruno quasi nero e acquerello policromo su carta, mm. 282x181. Stoccolma Nationalmuseum (inv. 859/1863).

Fra le maschere fiorentine invece sono presenti sia la figura di un *Sacerdote* (c. 71r, scheda 31), con ricchi paramenti di broccato, che quella di un *Religioso o dignitario orientale* (c. 70r, scheda 30), con il caratteristico copricapo a cupola decorato da piume. A queste due si può forse aggiungere il figurino rappresentato nella carta 67r (scheda 27): un personaggio austero, con capelli lunghi e barba che indossa un grande copricapo di piume.

Per il figurino rappresentante *Sacerdote* si può ipotizzare la partecipazione a un'entrata solenne: durante l'entrata a Parigi di Enrico II a Parigi (1549) su un grande arco trionfale sono issate insieme ad Ercole, quattro figure più grandi del naturale, una delle quali è proprio un ecclesiastico o vescovo²⁵⁶. Mentre le altre due figure, sicuramente orientalescanti, si potrebbero pensare all'interno di un contesto come quello progettato per l'entrata a Digione (1548), dove su uno dei palchi

²⁵⁶ *Entrée à Paris* 1549, p. 3-4.

era stato «posto l'oraculo di Appolline in Delphi, (...) là s'una sedia si vedea la Proffetessa, coi capelli sparsi sul dorso, e presso di lei el Sacerdote»²⁵⁷.

²⁵⁷ **(Doc. I.39)** ASMa, *Archivio Gonzaga*, b. 641, L'entrata a Digione, luglio 1548.